

**НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ**

**Дзяржаўная навуковая ўстанова  
«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, МОВЫ  
І ЛІТАРАТУРЫ»**

**філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ І  
ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ»**

**ПЫТАННІ  
МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,  
ЭТНАЛОГІІ  
І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

**ВЫПУСК 31**

Мінск  
«Права і эканоміка»  
2022

УДК 39 (=161)  
ББК 63.5  
П95

Калегіяй ВАК Беларусі ад 15.11.2007 зборнік уключаны ў Пералік навуковых выданняў Рэспублікі  
Беларусь для апублікавання вынікаў дысертацыйных даследаванняў.

**Рэдакцыйная калегія:**

А. А. Каваленя, І. Шыркайтэ, С. Испас, Г. А. Скрыпнік, А. І. Лакотка,  
М. Ф. Піліпенка, Т. В. Валодзіна, А. У. Гурко, В. І. Жук, А. В. Красінскі,  
Б. А. Лазука, Т. Г. Мдзівані, А. М. Ненадавец, В. С. Новак, Я. М. Сахута,  
Р. Б. Смольскі, Г. П. Цмыг, В. М. Шарая, В. М. Ярмалінская, В. Д. Міцкевіч

**Навуковы рэдактар:**

акадэмік А. І. Лакотка

**Рэцэнзенты:**

доктар архітэктуры С. А. Сергачоў  
доктар гістарычных навук Т. А. Наваградскі

**Рэдактар-укладальнік:**

кандыдат філалагічных навук А. Г. Алфёрава

П95 **Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 31 /**  
Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ;  
навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2022. – 558 с.  
ISSN 2221-9919

У зборніку змешчаны навуковыя артыкулы, у якіх прадстаўлены новыя вынікі даследаванняў, актуальныя для вырашэння сучасных праблем нацыянальнай культуры. Гэта матэрыялы супрацоўнікаў і аспірантаў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, вышэйшых навучальных устаноў Беларусі. Акрамя таго, падаюцца артыкулы аспірантаў і навукоўцаў з Расіі, Украіны, Кітая. Зборнік выдаецца ў рамках выканання Дзяржаўнай комплекснай праграмы навуковых даследаванняў на 2021 – 2025 гг. «Грамадства і гуманітарная бяспека беларускай дзяржавы» (падпраграма «Культура і мастацтва»). Частка артыкулаў прадстаўлена ў рамках Праграмы навуковага супрацоўніцтва Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь.

Адрасуецца спецыялістам у галіне гуманітарных навук, выкладчыкам і студэнтам, усім, хто цікавіцца дадзенай праблематыкай.

**УДК 39 (=161)**  
**ББК 63.5**

**ISSN 2221-9919**

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры», 2022  
© Афармленне. «Права і эканоміка», 2022

## ЗМЕСТ

<i>Локотко А. И.</i> Наследие этнической толерантности	7
<b>РАЗДЕЛ I ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА</b>	
<i>Балуненко И. И.</i> Гиперреалистичное направление в компьютерной визуализации архитектуры 2010-х годов	12
<i>Ван Мэня</i> Качественные изменения в современном искусстве Китая начала XXI в.	21
<i>Грамыка М. В.</i> Рэлігійныя матывы ў беларускім пейзажным жывапісе савецкага часу	32
<i>Ивановская Д. А.</i> Работа над мозаикой и православным храмом как элементами градостроительной композиции	43
<i>Карпянкова М. Л.</i> Новыя тэхналогіі ў традыцыйных формах існавання твораў выяўленчага мастацтва	51
<i>Лю Фэй</i> Основные способы интерпретации городского пространства в живописи Китая XXI века	61
<i>Пешина Ю. С.</i> Цифровое искусство в системе изобразительного искусства: историко-теоретический аспект	71
<i>Пікулік А. М.</i> Праблемы вывучэння беларускага мастацтва дзіцячай кнігі	82
<i>Романенко Д. Ю.</i> Источники формирования и способы художественной интерпретации образа провинции в живописи Беларуси 2-й половины XX – начала XXI в.	91
<i>Русакевич Е. Н.</i> Особенности деятельности творческого объединения «Квадрат» и его значение для искусства Беларуси	101
<i>У Сянь</i> Вклад живописцев Венской художественной школы в развитие позднего барокко XVIII в.	110
<i>Федорец Я. В.</i> Народнопоэтическая тенденция развития натюрморта в белорусской живописи 1955 – 1985 гг.	121
<i>Чжан Лу</i> Стилистические особенности традиционной и современной китайской каллиграфии	132
<i>Шамрук А. С.</i> Концептуальные подходы к решению интерьерных пространств в современной практике	143
<i>Яньсинь Ван</i> Футуристический город в кино и компьютерной ани-	154

мации 1920 – 2000-х годов

## **РАЗДЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА**

*Забышная Г. В.* К истории оркестра Большого театра Беларуси (по материалам театрального архива 1930 – 1970-х гг.) 165

*Мальцев В. В.* Тексты в тексте. Функция цитаты в драме Ф. Олехновича «Бутрым Нямира» 175

*Попова И. А.* К вопросу об актуальных подходах к исследованию дикции в вокальном исполнительстве на иностранном языке 184

*Ремишевский К. И.* Кинолетопись Великой Победы и её периодизация 194

*Сиэ Вэй* Становление и развитие оперного искусства в театре Китая 202

*Цмыг Г. П.* Алесь Рашчынскі – выбітны беларускі харавы кампазітар 213

*Чжоу Кэсинь* Методы обучения актёрскому мастерству в театральных учебных заведениях Китая 220

*Чигилейчик В. М.* Развитие оперного жанра в странах Западной Европы 230

*Ярмалінская В. М.* Традыцыі рускай рэалістычнай школы ў сцэнаграфічных рашэннях першых беларускіх музычных спектакляў 241

## **РАЗДЕЛ III ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ**

*Бункевич Н. С.* Брендиrowание как объект этнологического исследования 250

*Внукович Ю. І.* Этнічныя прыкметы як аб’ект даследавання ў савецкай і постсавецкай этналогіі 258

*Грунтоў С. У.* Культура памяці: вызначэнне тэрміна і прагматыка яго выкарыстання 271

*Грыневіч Я. І.* Паміж літаратурай і фальклорам: песні пра родную вёску 281

<i>Гугнюк А. А.</i> Убранне заходнепалескай вясковай дзяўчыны ў 1920 – 1980-я гады: традыцыі і трансфармацыі	291
<i>Гуль Н. А.</i> К праблеме этногенеза індоевропейцаў (на прымере древніх індоарыяў)	301
<i>Гурко А. Вікт.</i> О некаторых этнакультурных асабнасцях беларускіх паследаватэляў кітайскіх псіхэфізічных практыкаў	308
<i>Ізергіна А. М.</i> Да пытаньня фарміраваньня этнакультурных стратэгіяў моладзі Гродзеншчыны	319
<i>Калачёва І. І.</i> Історычная і сямейная памяць беларускага народа: этнаграфічны аспект	329
<i>Ковалёва Р. М.</i> Гэнааўтар плошаднага тыпа ў сьвеце ідэяў А. Н. Весэловскага	340
<i>Махоўская І. С.</i> Сучасная беларуская сям’я: эвалюцыя традыцыйнага сацыяльнага інстытута	349
<i>Нікіціна О. А., Гудкова О. А.</i> «Фольклорная» мэтролягія: нацыянальна-культурны кампанэнт значэньня квазімер нямецкага мовы з прадлогам <i>bis</i>	358
<i>Новак В. С.</i> Вясельная абраднасць Гомельскага раёна: структура, сэмэнтэка абрадаў дзеяньняў	364
<i>Паборцава К. В.</i> Пэрсанажы ніжэйшай міфалогіі ў сучасных запісах: ведзьма (на матэрыяле фальклору горада Гомеля)	374
<i>Пышкала К. Р.</i> «Жабруючы Бог»: уяўленьні пра жабракоў як пра Бога і сьвятых у традыцыйнай беларускай культуры ХІХ – пачатку ХХ ст.	381
<i>Станкевіч А. А.</i> Аказіяналізмы і іх функцыянальна-стылістычная роля ў беларускіх народных загадках	391
<i>Хазанова К. Л.</i> Фігуры паўтору ў мове народных прыпеваў Гомельшчыны	402
<i>Чжан Іньлін</i> К вэпрсу о ролі кітайскіх аэсчэствэнных арганізацыяў ў сацыяльнай структуры кітайскай абшчыны ў Беларусь (на прымере Асацыяцыі кітайскіх кампаніяў)	412
<i>Шарая О. Н.</i> Аэрыад «Вождэніе Кўста» ў Ровенскай аблэсты Украіны (по матэрыялаў палевых ісслэдаваніяў)	419
<i>Шаўчэнка Я. С.</i> Дзікарослыя расліны ў народнай кулінарыі беларусаў Любаншчыны (2-я палова ХХ – пачатак ХХІ ст.)	431

#### **РАЗДЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ**

- Агеева Л. Е.* Ромб с угловатыми крючками в народном геометрическом орнаменте 439
- Голикова-Пошка Е. В.* Анализ ютуб-контента, посвящённого Могилёву, с целью повышения туристской аттрактивности города 447
- Гурченко А. И.* Фольклоризм как антитеза искусству модернизма 458
- Ефремова И. В.* Роль пространственных искусств в формировании хронотопа бала 468
- Калядзінскі Л. У.* Посуд рытуальна-сталовага прызначэння пачатку XVI і XVII стст. з гарадоў Беларусі 479
- Каралёў П. А.* Праблема зберажэння помнікаў архітэктурны Беларусі падчас Першай сусветнай вайны 490
- Кенигсберг Е. Я.* Кураторская стратегия расширения границ современного искусства на примере проекта «do it» Х. У. Обриста 497
- Олюнина И. В.* Достижение целей устойчивого туризма на Браславщине 508
- Семёнов М. А.* Книгоиздательская деятельность ордена базилиан в Великом Княжестве Литовском 517
- Шаркова Н. В.* Фарфоровые изделия Берлинской Королевской мануфактуры в частных собраниях Республики Беларусь: к вопросу атрибуции 526
- Шатько Е. Г.* Фиксация колокольных звонов: способы и перспективы разработки единого метода 534
- Шындлер Э. Г.* «Пластычны фальклор» і «пластычны фальклорызм»: пытанні тэрміналогіі 545

*Локотко А. И.*

## **НАСЛЕДИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ ТОЛЕРАНТНОСТИ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 15.09.2021)*

В Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы (ИИЭФ), на протяжении всей его истории (с 1957 г.) ведутся исследования культур разных народов, традиционно проживающих на территории Беларуси. Этому содействовала значительная база этнографических материалов, накопленных белорусскими этнографами за прошлые десятилетия. Современное общество требует от этнологии ответа на многие важные вопросы, такие как этническая идентичность, этническое сознание, межэтнические и межконфессиональные отношения, проблемы этнических процессов приграничья и белорусской диаспоры.

В 1994 – 2001 гг. под руководством члена-корреспондента НАН Беларуси Васи́лия Кирилловича Бондарчика была проведена значительная исследовательская работа, основным источником которой явились переписи населения Беларуси более чем за 100 лет, начиная с Первой Всеобщей переписи Российской империи 1897 г. и Всесоюзных переписей 1926, 1959, 1970, 1979, 1989 гг. Результатом этой работы впервые стало издание этнографического атласа «Беларусы. Этнагеаграфія. Дэмаграфія. Дыяспара. Канфесіі» (Мн., 1996).

Исследование истории этнических групп на белорусских землях и их культурных особенностей (в одежде, жилище, традициях питания, предметах быта, верованиях, семейных отношениях, фольклоре и др.), взаимовлияние традиционных элементов

культуры белорусов и представителей других этнических групп, современное состояние межэтнических и межконфессиональных отношений – все эти проблемы стали общей темой исследования сотрудников отдела народоведения ИИЭФ НАН Беларуси в 2006 – 2010 гг. Изучались формирование и эволюция традиций материальной, социальной и духовной культуры этнических общностей Беларуси, их взаимосвязи; анализировалось современное состояние традиций народной культуры этнических общностей (белорусской, русской, украинской, польской, литовской, еврейской, татарской, цыганской и др.).

В последние десятилетия характерно появление новых этнических групп, связанных как с миграцией населения из очагов конфликтов, так и с трудовой миграцией. По данным МВД, в 2018 г. на первом месте по числу прибывших на заработки в Беларусь – украинцы, на втором месте – китайцы, на третьем – узбеки. На заработки в Беларусь приезжают из таких стран, как Тринидад и Тобаго, Саудовская Аравия, Непал, Нигерия, Гвинея-Бисау, Египет. По данным Управления Верховного комиссара ООН по делам беженцев, в Беларуси ввиду известных событий нашли убежище 127 620 украинцев.

В настоящее время Беларусь является государством, в котором накоплен богатый опыт межэтнического общения. По данным переписи населения 2019 г., на территории Республики Беларусь проживают представители более 130 этнических групп, среди которых 84,9% – белорусы, 7,5% – русские, 3,1% – поляки, около 1,7% – украинцы и другие. Многие представители этих этнических групп занимают высокие, статусные позиции в социальной структуре, экономике, политике и культуре.

Для понимания современных этнокультурных процессов в белорусском обществе необходимо знание процессов становления и развития культуры тех этнических групп, которые



прочно утвердились на белорусской земле и связаны крепкими узами с белорусской историей и культурой.

На основе проведённых исследований этнологи ИИЭФ НАН Беларуси при поддержке Аппарата Уполномоченного по делам религий и национальностей при Совете Министров Республики Беларусь в 2012 г. подготовили издание «Кто живёт в Беларуси» об этнических общностях, проживающих в Беларуси, их этнокультурных характеристиках, вкладе в развитие культуры белорусского народа. Цель этого издания заключается не только в популяризации научных знаний об этнокультурных процессах, происходящих в нашей стране, но и в формировании толерантности, гражданского сознания жителей Беларуси. Книга состоит из двух частей. Первая часть включает 8 разделов, посвящённых истории и культуре белорусов (титульного этноса), русских, украинцев, поляков, татар, евреев, цыган, литовцев и других этнических групп (афганцев, вьетнамцев, корейцев, немцев, японцев) в Беларуси. Вторая часть даёт общие представления о тех конфессиях, которые получили наибольшее распространение в нашей стране.

По результатам Международного конкурса на лучший научно-издательский проект «Научная книга-2013» VII Сессии Совета по книгоизданию при Международной ассоциации академий наук (МАН) (6-8 ноября 2013 г. в Москве) диплом лауреата в номинации «Гран-при» вручён за подготовку и выпуск книги «Кто живёт в Беларуси».

По итогам новейших исследований в 2017 г. было опубликовано научно-популярное издание «Беларусь. Этнічныя супольнасці» в котором дана информация об этнических группах, создавших свои диаспоры в Беларуси в XX в.: азербайджанцах, армянах, грузинах, казахах и других. Всего в Беларуси, по дан-

ным на 2018 г., было зарегистрировано 193 национально-культурных объединения.

Межэтнические проблемы нашли отражение и в монографиях серии «Этнокультурные процессы в историко-этнографических регионах Беларуси». В книге, посвящённой этнокультурным процессам Центральной Беларуси (Минщины) (2016), исследуются «новые этнические группы, миграционные и демографические процессы, национально-культурные объединения Минской области», даётся сравнительный этнологический анализ миграционных процессов, характеристика социально-правового положения мигрантов, характер процессов их адаптации в этнодемографической среде и социально-экономической структуре региона. Представлено исследование китайских традиций в контексте культуры белорусского этноса, процессов культурной (жилой, религиозной, бытовой, духовной, обрядовой) адаптации мигрантов из Средней Азии к условиям проживания в Минской области, их интеграции в современное белорусское общество.

В рамках выполнения задания Государственной программы научных исследований на 2021 – 2025 гг. «Общество и гуманитарная безопасность белорусского государства» (подпрограмма № 2 «Культура и искусство») разрабатывается тема НИР «Развитие национальной идентичности этнических общностей Республики Беларусь». Результаты исследований отражены в сериях «Современные этнокультурные процессы в историко-этнографических регионах Беларуси», «Мир глазами этнолога» – «Этнокультурные процессы Западного Полесья в прошлом и настоящем» (2020), «Белорусы в Молдове и Молдова в белорусах» (2021). В рамках сотрудничества с Академией наук Армении и выполнения проекта Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований издана науч-

ная монография «Белорусская диаспора в Армении и армянская диаспора в Беларуси: этническая идентичность и межкультурные взаимоотношения в современных условиях» (2021).

Таким образом, этнологические исследования важны для укрепления консолидации белорусского общества, национального единства. Полученные научные результаты актуальны и используются при разработке рекомендаций для органов государственного, регионального, местного управления и власти. Они имеют важное значение для разработки законодательной, нормативно-правовой базы, прогнозирования развития этнических процессов в Республике Беларусь.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены фундаментальные этнологические исследования, подготовленные сотрудниками Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. Подчёркивается важность и актуальность данных исследований в современном государстве.

#### SUMMARY

In the article considers fundamental ethnological studies prepared by the staff of the The Institute of Arts, Ethnography and Folklore by K. Krapiva of the Research Centre of Belarusian Culture, Language and Literature of the Belarusian National Academy of Sciences. The importance and relevance of these studies in the modern state is emphasized.

# РАЗДЕЛ I

## ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ВЫЯВЛЕНЧАГА I ДЕКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

*Балуненко И. И.*

### ГИПЕРРЕАЛИСТИЧНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В КОМПЬЮТЕРНОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ АРХИТЕКТУРЫ 2010-Х ГОДОВ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 15.09.2021)*

Второе десятилетие XXI в. в развитии архитектурной визуализации отмечено реакцией на творческие и концептуальные ограничения стилистики глянцевого фотореализма, имитирующего отретушированные снимки из модных журналов, на которые накладываются глянцевые «сияющие» фильтры, естественно усиливается интенсивность и насыщенность цвета, достигается недоступная человеческому глазу резкость удалённых элементов [1]. Отличие данного типа фотореалистичных визуализаций от возведённых зданий оказывается настолько разительным, что противопоставление визуализации фотографиям воплощённых проектов стало одной из наиболее популярных линий аргументации в публицистических критических статьях о современной архитектуре [2; 3]. Поэтому в архитектуру 2010-х годов возвращается использование ручной графики и физических моделей, набирает популярность комбинация доцифровых и цифровых методов репрезентации, привнесение в компьютерную визуализацию выразительных средств традиционного изобразительного искусства (бюро «Fala Atelier»,

«Dogma», «Viar Estudio», «Hugh Strange architects», «Estudio Altiplano», «Point Supreme»), называемая постдигитальной архитектурной графикой.

В постдигитальной графике произвольно комбинируются разномасштабные фрагменты с обратной перспективой, с прямой перспективой, но различными точками схода, планы и фронтальные проекции. Постдигитальный коллаж соединяет трёхмерное моделирование, рендеринг, ручную графику с фрагментами фотографий, картин и чертежей, леттерингом, абстрактными цветовыми пятнами. Формируется новый тип пространства, противопоставленный линейной перспективе реалистичной трёхмерной графики. Аналогичные интенции – отношение к визуализации как к виду цифрового изобразительного искусства, поиск новых способов изображения пространства – прослеживаются в гиперреалистичной визуализации. «Гипер-» (от греческого «над, выше») – это приставка со значением «превышения нормы», «чрезмерного», близкая по значению русской «сверх»; то есть «гиперреализм» можно понимать как «сверхреализм». Также приставка «гипер-» используется для описания пространства, существующего более чем в трёх измерениях («гиперпространство»), и сети фрагментов информации, связанных между собою взаимными ссылками («гипертекст»). В разной степени гиперреалистичная визуализация включает в себя все три ключевых определения.

В фотографии и живописи гиперреализм понимается прежде всего как новая ступень развития фотореализма, в котором за счёт преувеличенной насыщенности цветового тона, светотени и детализировки, а также отказа от воздушной перспективы создаётся более обострённое, интенсивное, насыщенное, концентрированное переживание предметного мира, чем достижимое в фотореализме и даже самой физической реально-

сти. Тем самым, наблюдатель непроизвольно входит в состояние сверхконцентрации и гиперосознанности («hyperawereness»), у него обостряется восприятие, возникает гиперчувствительность («hypersensitivity»). Но во многом из-за ограниченности сюжетной палитры гиперреализма, состоящей преимущественно из натюрмортов и портретов, по своим выразительным качествам неотличимых от любительской фотографии, обострённое восприятие гиперреалистичных работ оборачивается пассивным потреблением образов. Здесь можно увидеть связь с «гиперреальностью» Ж. Бодрийера – искусственной, фальшивой реальностью, симуляцией действительности, которая подменяет собой подлинный мир, тем самым его разрушая [4].

Гиперреалистичная визуализация, напротив, сосредоточена на возможностях проявления художественного образа, передачи атмосферы, настроения и переживания пространства компьютерными средствами. Поэтому для визуализаторов-гиперреалистов закономерным источником вдохновения служат не столько коллаж и традиционная архитектурная графика, сколько выразительные приёмы как цифровой, так и аналоговой реалистичной и абстрактной живописи и фотографии. Наряду с коллажем применяются фотомонтаж и техника *matte-mainting* – дорисовка фотореалистичного изображения поверх кадров, изначально применявшаяся ещё в плёночных кино и фотографии. Сами по себе гиперреалистичные работы также чаще напоминают кадры из фильмов, фотоснимки или живописные полотна.

В визуализации исландской гостиницы «Dazzling», выполненной мастерской «Iddqd-studio» в смешанной технике фотомонтажа и трёхмерного рендера, фронтальная композиция и ритмичность постдигитальной графики сочетаются с приёмами

живописи романтизма. Особенно ярко проступают параллели с картиной «Странник над морем тумана» (1818) К. Д. Фридриха: гамма изображения холодная и почти бесцветная, местами затемнённая до черноты, поэтому силуэт скал и стоящего на них здания кажется вырезанным из светлого неба. Бурный горный ручей на переднем плане прорезает черноту скалы.

Последовательное использование постдигитальных методов прослеживается в работах норвежской студии «Mir.no» – признанных мировых лидеров коммерческой визуализации. Изображение деревни Никсунд в Норвегии напоминает театральные декорации: работа представляет собой многослойный коллаж из фотографий и рендеров зданий, каждый слой – отдельный план изображения – расположен фронтально по отношению к наблюдателю. Ещё одним приёмом, характерным скорее для постдигитальной, чем реалистичной визуализации, является немного приглушённая, тусклая палитра, которая придаёт изображению сходство с выцветшей открыткой.

Выразительная композиционная структура работ «Цветочная поляна» и «Павильон “Sydney Barangaroo” в Сиднее» основана на сочетании абстрактных цветовых пятен, которые распадаются на конкретные предметы – трансформируемые зонты, деревья, песок, крыша павильона, водная гладь – словно мозаика на отдельные куски. При этом, как и в работах постдигитального бюро «Viar Estudio», сохраняется цельность и иерархичность элементов изображения, детали не нарушают цельность композиции. Сочетание фронтальной перспективы с одной точкой схода и зарифмованных горизонтальных линий в визуализации гостиницы в деревне Федье в Норвегии напоминает одновременно цикл «Паром в Афинах» бюро «Point Supreme» и абстрактные коллажи «Office KGDVS». Сложные

фактуры фасадов и фьордов, замысловатые линии скал подчинены гипнотически упорядоченной структуре изображения.

Важно отделять образный язык и методы гиперреалистичной графики от её стилистики, изменяющейся под влиянием моды и культурной обстановки: в 1-й половине 2010-х годов ключевым стилевым направлением, в котором черпали вдохновение художники-визуализаторы, был романтизм 1-й половины XIX в. Во второй половине десятилетия преобладают художественные решения, которые ассоциируются с неопостмодернизмом и метамодернизмом: фронтальность, регулярность, прямая перспектива с одной точкой схода, «пыльные» тёплые тона с обилием розового, жёлтого и охры, которые используются для передачи чувства сентиментальной ностальгии (наиболее близки по настроению кадры из фильмов У. Андерсона).

Популярный тип «атмосферных» гиперреалистичных визуализаций формируют работы с плотным тёмным воздухом, растворяющим здания в густом тумане. Выполненная в стилистике произведений киберпанка некоммерческая работа «Отель» французского художника-визуализатора Т. Дюбуа раздвигает рамки архитектурного рендера и приближается к книжной иллюстрации или концепт-арту для фильма: чёрный силуэт гостиницы подсвечен зловещим зелёным туманом, сквозь который пробиваются отблески неоновых вывесок. Стоящий на ржавой пожарной лестнице герой затягивается сигаретой, драматично вытянув руку. Визуализация павильона «Walk&Talk» в городе Понта Делгада (2019 г., Португалия) работы М. Мраццоли (студия «Imperfct\*») стилизована под сюжетную фотографию или кадр из фильма. Плоскость изображения разделена по вертикали на две части. С правой стороны находится ночная улица: на фоне дождливого неба, подсвечен-



ного синим холодным светом фонарей, выделяются чёрные силуэты уличной мебели и укутанных в дождевики прохожих, взгляды которых устремлены к открытой веранде павильона. Веранда с правой стороны рисунка согревается яркими тёплыми светильниками, официант с заложенными за спину руками замороженно любит дождём. Ограниченный выбор художественных средств и сюжетных линий приводит к некоторой однотипности работ с изображением ночного неба, дождя и тумана, что зачастую повторяет клише киберпанка и нео-нуара.

Оригинальное прочтение стилистики нуара предлагает аргентинский визуализатор Н. Дагна в эскизном изображении проекта Гранд-театра городского уезда Иу округа Цзиньхуа провинции Чжэцзян (2021 г., КНР), выполненном для китайского архитектурного бюро «Mad architects». Коллаж, имитирующий чёрно-белую фотографию, склеен из нескольких снимков, обрамляющих реалистичную визуализацию здания театра. Передний план формируют ажурные очертания ночного парка, свет фонарей растворяется в туманной дымке. На фоне чёрных силуэтов деревьев выделяется почти белое пятно здания театра: свет пробивается сквозь полупрозрачные стены и окрашивает небо бледно-серым. У наблюдателя возникает впечатление, что на изображении присутствуют одновременно дневной и ночной пейзажи. Таким образом, изображение находится на грани, где гиперреализм переходит в сюрреализм. Ассоциации со старой фотографией возникают не только из-за ахроматической палитры, но и благодаря лёгкому диссонансу между точками схода, линией горизонта и насыщенностью светом на переднем и заднем плане, что напоминает приёмы фотомонтажа середины XX в.

Визуализатор-гиперреалист «улучшает» реальность так же, как украшали её художники Ренессанса: здания и антураж

идеализированы, формы и линии изящны и гармоничны. Если фотореалист старается выбрать наиболее «приближённые к реальности» ракурсы, изображая здание даже с высоты птичьего полёта, то гиперреалист, как художник-иллюстратор, выбирает точки обзора с самыми эффектными очертаниями предметов, масштабом и выверенными пропорциями. Для придания дополнительной выразительности композиции гиперреалист приклеивает и дорисовывает дополнительные детали, повышает контраст светотени. На качественном гиперреалистичном изображении не бывает случайных, непродуманных линий и цветовых пятен, хаотично расположенных предметов. Таким образом, в гиперреалистичной визуализации, как и в постдигитальной графике, первичными оказываются авторская задумка и художественный образ: «не что изображено, а как изображено». В обоих случаях этот подход сам по себе приводит к зарождению нового выразительного языка и нового типа пространства. По мысли А. Бетски, «именно по этой причине лучшие визуализации являются не сопровождающими документами для строительства, а утопическими, нарративными, экспериментальными рисунками, которые показывают нам возможные миры, сказочные или альтернативные варианты нашей слишком ограниченной реальности» [5].

Поэтому основным препятствием для создания высокохудожественной реалистичной визуализации является чрезмерная концентрация художников на предметном мире, который они изображают. Наблюдателя слишком сильно гипнотизируют эффектные здания и ландшафты, яркий атмосферный свет, поэтому он не сразу замечает, что в изображении возникают ошибки композиции и колористики: нарушен масштаб, не хватает акцентов или доминант, выразительных пятен цвета, ритма и рифмы, изящества линий. В результате даже выразительное

здание может выглядеть чрезмерно мелким или крупным, рисунок кажется монотонным, статичным и т. д. Чтобы избежать этой ловушки восприятия, мастерам визуализации приходится прикладывать дополнительные усилия. Использование возможностей постдигитального коллажа, живописных и фотографических приёмов помогает им увидеть в «картинкере» потенциальное художественное произведение.

Можно предположить, что наряду с использованием методов постдигитальной графики (выразительной композицией из цветowych пятен, коллажностью, сочетанием реалистичных фрагментов с абстрактными элементами, ручными эскизами, неотрендеренными моделями и т. д.) в гиперреалистичной визуализации будет вестись активный поиск альтернативных способов изображения пространства, невозможного в материальном мире. Источником таких экспериментов могут стать как программные средства компьютерного моделирования, так и применяемая в постдигитальной графике бесшовная склейка изображений одного и того же вида с близких ракурсов, которое позволит создавать работы с несколькими точками схода и линиями горизонта, сочетать прямую и обратную перспективу, тем самым усиливая глубину и сложность пространства. Подобно коллажу Н. Дагна, такие произведения будут выглядеть сюрреалистично и, вместе с тем, симитируют восприятие пространства человеческим глазом, который находится в непрерывном движении и воспринимает предметный мир не как статичную картинку, а как бесконечный поток отличающихся изображений, которые лишь в сознании соединяются в единый образ. Это пространство будет одновременно приближением к «природному» восприятию человеком окружающей среды и альтернативной многомерной реальностью в том значении при-

ставки «гипер-», которое подразумевает выход за рамки трёхмерного мира.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Jacob, S. Architecture enters the age of post-digital drawing [Electronic resource] / S. Jacob // Metropolis. – Mode of access: <http://www.metropolismag.com/architecture/architecture-enters-age-post-digital-drawing/>. – Date of access: 17.05.2018.

2. Howarth, D. Architectural renderings are «troublesome and problematic» says Es Devlin [Electronic resource] / D. Howarth // Dezeen. – Mode of access: <https://www.dezeen.com/2018/05/10/architectural-renderings-troublesome-problematic-es-devlin-interview/>. – Date of access: 17.07.2019.

3. Minkjan, M. What this MVRDV rendering says about architecture and the media [Electronic resource] / M. Minkjan // Failed Architecture. – Mode of access: <https://failedarchitecture.com/what-this-mvrdv-rendering-says-about-architecture-and-media/>. – Date of access: 17.10.2019.

4. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. А. Качалова. – М. : Постум, 2015. – 238 с.

5. Betsky, A. It makes no difference whether you draw with Rhino or a Pelikan [Electronic resource] / A. Betsky // Dezeen. – Mode of access: <https://www.dezeen.com/2018/10/15/opinion-aaron-betsky-architecture-renderings-versus-real-buildings/>. – Date of access: 17.07.2019.

## РЕЗЮМЕ

В статье выявляются художественно-стилевые особенности гиперреалистичной компьютерной визуализации, которая возникает в 2010-е годы из фотореалистичного рендера и отличается применением в реалистичных визуализациях методов постдигитальной архитектурной графики. Акцент сделан на выявлении уникальных черт гиперреализма в сравнении с фотореалистичной и постдигитальной цифровой архитектурной графикой. Если фотореалистичная графика ориентируется на художественный метод фотографии, постдигитальная графика использует возможности коллажа и аналогового рисунка, то в гиперреалистичной графике, сконцентрированной на передаче настроения, атмосферы про-

странственной среды, применяются выразительные приёмы традиционной и абстрактной живописи.

#### SUMMARY

The article covers the artistic and stylistic features of hyperrealistic computer visualization, which emerged in the 2010s from photorealistic rendering and is distinguished by the use of post-digital architectural visualisation methods in realistic renderings. The article focuses on identifying the unique features of hyperrealism in comparison with photorealistic and post-digital architectural graphics. If photorealistic graphics focus is primarily on the artistic method of photography, post-digital graphics uses the possibilities of collage and analog drawing, then for hyperrealistic graphics, concentrated on conveying the mood, atmosphere of the spatial environment, expressive techniques of traditional and abstract painting are used.

*Ван Мэня*

### **КАЧЕСТВЕННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ НАЧАЛА XXI В.**

*Белорусская государственная академия искусств  
(Поступила в редакцию 09.08.2021)*

В последние годы Китай является одной из самых влиятельных восточноазиатских стран на мировом арт-рынке, и для современных китайских художников стало обычным делом включать элементы западного искусства в свои работы [2]. Хотя и западные, и китайские критики часто обвиняют китайских авторов в том, что они продолжают имитации западного искусства, но свидетельства всемирного успеха современных китайских художников на различных выставках в крупных мировых музеях и галереях указывают на более сложные взаимоотношения между Западом и Востоком.

Китайские художники, занимаясь переосмыслением и переработкой традиционных восточных концепций в сочетании с

западными идеями, опираются на новые художественные практики. Эти тенденции искусствовед и куратор Ци Феи описывает как «постепенный перенос проблемы из китайского контекста в более широкий культурный контекст всего мира, живым и творческим образом, чтобы автор в процессе переноса мог сделать своё заявление “общим” и “обширным”» [5, p. 115]. Но в остальном поле современного искусства попытки смешения аспектов обеих культур редко предпринимаются в направлении от западной школы к китайской традиции (т. е. с Запада на Восток).

В последние годы опубликованы многочисленные статьи о глобализации современного искусства. Большинство из авторов этих исследований обычно соглашается с тем, что мировая художественная практика и история в основном базируются на западных принципах. Немецкий историк искусства Ханс Белтинг писал в работе «Сценарии современности: искусство и его открытые границы» о парадоксальной ситуации, когда сейчас, в XXI в. «“деколониальное переписывание” истории искусства инициируется Западом в виде диктования их постмодернистских словарей остальному миру» [3, S. 47]

Сборник Джеймса Элкинса «Исследуя визуальный мир» включает работы историков искусства и критиков, обсуждающих художественные практики и анализирующих проявления глобального в рамках современного искусства. В эссе «История искусства как глобальная дисциплина» Д. Элкинс утверждал, что история искусства зависит от западных концептуальных схем: «Возможно, самым удивительным фактом в мировой практике истории искусств является то, что концептуально не могут существовать самостоятельные национальные или региональные традиции художественного исторического нарратива» [1]. Например, история китайского искусства требует прак-

тического опыта в разных видах исходных материалов и формальных понятий, но при этом все его интерпретационные стратегии остаются западными. Историки искусства как в Китае, так и в западных, евро-американских организациях изучают китайское искусство, используя один и тот же репертуар теоретических текстов и идентичные наборы методик: психоанализ, семиотику, иконографию, структурализм, антропологию, теорию идентичности [1]. Д. Элкинс пришёл к следующему выводу: «...можно утверждать, что не существует незападной традиции истории искусства, если иметь в виду традицию как явление со своими интерпретирующими стратегиями и формами аргументации» <...> глобализм означает использование западных форм, идей и институтов» [1].

Джим Супангкат, индонезийский художник и куратор, говорил об искусстве «с акцентом» и утверждал, что в начале XXI в. искусство в Индонезии интерпретировалось как «искусство в западном смысле», которое можно рассматривать как аналог развития английского языка. Учитывая эту аналогию, понимание всего искусства в Азии можно рассматривать как «искусство с акцентом» [8, р. 5]. Чжоу Сян, куратор, критик и искусствовед, предложил в эссе «Diversion of Visual Culture» вариант диагностики современного китайского искусства: «Многие из “изгнанных” художников, которые покинули Китай, чтобы жить и работать за границей в 1980-х и 1990-х годах, сейчас вернулись в Китай, в крупные города. Эти люди принесли не только свою обновлённую практику и художественное мышление, сформированное за рубежом, но также оказали мощное влияние на художественную сцену в Китае» [6, р. 44].

Экспериментальное искусство, особенно смешанные техники, привлекают всё больше внимания в современном китай-

ском художественном поле со стороны как авторов, так и кураторов и зрителей. Например, Сил Чен – один из представителей китайских художников в области мультимедиа. Родился в Шанхае. Его искусство «вызывает в воображении образы самых мрачных символических созданий Иеронима Босха с налётом стим-панка и лёгкой иронии» [9, с. 52]. Используя игрушки, антиквариат, краски и другие материалы, художник создаёт произведения, сочетающие восточную и западную культуру. Для Сил Чена скульптура в смешанной технике открыла новую возможность творчества: «...я почувствовал, как внезапное пробуждение моей мысли привело к тем светлым образам, которые долгое время были скрыты глубоко в моей душе. Я не очень хорошо рисую, поэтому самым непосредственным способом выразить себя было создание объекта» [2, с. 24]. Внедрение новых медиа в авторские практики в значительной степени изменило художественный ландшафт Китая. Это также дало современным китайским художникам больше возможностей быть услышанными на мировой арене. Коллаж, папье-маше, металл, смола и другие неклассические материалы обеспечили большую гибкость методов, с помощью которых художник создаёт авторское высказывание.

Современная китайская художница Хун Лю работает преимущественно как живописец. Тем не менее, её работы в области мультимедиа и инсталляции для конкретных выставок также оказали значительное влияние на современное китайское искусство. В работах Хун Лю часто использует старые фотографии 1930 – 1980-х годов. Война, дислокация, страдания – автор не колеблется в изучении проблемных тем, с которыми многие китайцы, возможно, не готовы столкнуться. Для Хун Лю смешанная экспериментальная техника даёт свободу исследований, «как страна с богатой историей, Китай знакомит сво-



их детей с бесчисленными ресурсами, представляющими культуру, созданную на протяжении тысячелетий. От лоскута ткани до старой фотографии – почти каждый древний предмет в Китае несёт в себе необычную предысторию, ожидающую изучения и открытия» [5, р. 89]. В интервью Хун Лю объяснила своё понимание художественного исследования: «Я думаю, что исследование означает найти то, что вы никогда не испытывали, не видели и не слышали раньше. Я исследую фотографии, старые, чёрно-белые, размытые, забытые. Я превращаю их в новые картины и меняю их. Не только масштаб – фотографии были относительно небольшими в прошлом, – но также создаю различные виды композиций, различные виды интерпретаций» [9, р. 89]. По её мнению, художественное исследование – это эксперимент и переосмысление истории и китайской культуры в целом.

Эксперимент среди современных китайских художников, будь то живопись или скульптура, – это новый способ понять собственную культуру и отреагировать на внешнее влияние, создаваемое глобальным миром. Многие художники начинают эксперименты с техник акварели, и чем больше они исследуют среду, тем больше осознают ограничения в техниках живописи, использующих только один материал. Как бы ни была хороша акварель, или акрил, или масло, есть моменты, которые могут быть достигнуты только с помощью смешения материалов. Использование не только зрения, но и других чувств делает смешанное искусство интересным и провокационным. Между тем, исследование новых техник и материалов ни в коем случае не является символом отхода от традиций.

Хороший пример – современный китайский художник Вики Ли. Его работы представляют сочетание традиционных китайских техник живописи чернилами и тушью и современ-

ной акварельной техники. В картинах художника отчётливо прослеживаются черты западных теорий иллюстрации, например, использование негативного пространства. С другой стороны, Вики Ли придерживается классических китайских техник живописи. Большая часть его произведений содержит чёткую многоточечную перспективу, которая является одной из ключевых особенностей в традиционных китайских произведениях тушью.

По-своему переосмыслил классическое китайское искусство Лю Гуосун – один из ярких представителей китайского искусства живописи чернилами и тушью XX в. Современные критики называют Лю Гуосуна «отцом современной китайской живописи тушью», так как он обладает уникальным набором навыков, позволяющих создавать работы с оригинальной живописной текстурой. Один из наиболее интересных стилей создан с использованием метода впитывания чернил, когда автор использует как сухую кисть кусочки бумаги, накладывая их непосредственно на работу. После высыхания чернил бумага отделяется, и получающиеся в результате узоры образуют основу, вокруг которой рисуются «заснеженные горы и большие мерцающие озёра», характерные для работ Лю Гуосуна [9, р. 58].

По словам художника, «традиционные китайские картины придают большое значение плавному сочетанию цвета, пятен и линий. В то же время философия даосизма, которая оказывает значительное влияние на китайскую живопись, подчёркивает важность двойственности инь и ян. Поэтому я хотел вставить белые линии (линии ян) в картину, чтобы проиллюстрировать эту двойственность» [9, р. 112].

Современное искусство Китая – это новое открытие тем, традиционных для китайского искусства, таких как легенды,

мифы и экспериментальное исследование классических техник, в особенности живописи чернилами и тушью.

Приведённые примеры демонстрируют, что современное искусство – это в основном западная конструкция, в которую включены глобальные или межкультурные направления искусства. Поэтому нелегко избежать оригинальной разработки современного произведения искусства или художественной практики мирового уровня, не основанной на западных принципах современного искусства.

Однако актуален и другой путь – от западного искусства к искусству Китая. В данном направлении художник не может создать признанное произведение искусства без использования западных стратегий – он в любом случае будет оставаться в западном художественно-историческом дискурсе.

Восточную (китайскую) эстетику и философию сложно оперативно включить в западный философский нарратив. Существуют определённые трудности, связанные с заполнением пробелов в устоявшейся интерпретации китайского искусства. Традиционные художественные практики прошли через фильтры языка и культуры, поэтому представитель европейской художественной традиции не всегда может понять полный смысл китайского произведения.

Некоторые современные исследователи, такие как французский философ и синолог Франсуа Жюльен, который адаптирует китайскую эстетику для западного понимания, предлагают некоторые идеи и интересные альтернативы для сравнения и переосмысления западных традиций. В то же время другие синологи критикуют метод Ф. Жюльена.

Учёный указывает на то, что сегодня для интеллектуального и политического взаимодействия западной мысли с идеями Востока необходимо создать пространство взаимного ис-

следования, которое поддержит целостность как восточного, так и западного мышления. Двигаясь от традиций Древней Греции и Древнего Китая, Ф. Жюльен не пытается провести простое сравнение культур двух цивилизаций. Он говорит о «невозможности сравнения двух разных культур» [7, р. 20]. Вместо этого автор предлагает использовать точку зрения, сформированную внутри каждой культуры для доступа к другой культуре. Восточные и западные концепции часто не находятся в оппозиции; они скорее основаны на разных категориях и структуре мышления, что, в свою очередь, и делает невозможным прямое сравнение. Вместо этого автор предлагает «дистанцироваться и отражать устремления друг друга» [7, р. 40].

Философский подход Ф. Жюльена представляет оригинальную возможность для современного западного художника, который также борется с трудностями преодоления пробелов в понимании и переводе при знакомстве с китайской художественной традицией. Мысли Ф. Жюльена были использованы в качестве отправной точки для реализованного художественного проекта «Shan-Shui-Hua». Его автор Кристин Болевски, взяв за основу образы традиционной китайской культуры, преобразует их в цифровое изображение.

Произведение «Shan-Shui-Hua» не является исследованием искусствоведа или специалиста по китайскому искусству. Это индивидуальное послание современного западного художника, и оно включает в себя художественную свободу и субъективные интерпретации. Если взять за основу рассуждения Ф. Жюльена, то данное произведение искусства можно назвать «путём через Китай» [7, р. 12]. Предметом исследования в данной работе является западная практика кинематографии и цифровой визуализации, но диалог со зрителем выстраивается через восточ-

ную эстетику. Акцентируя внимание на изобразительных техниках и практических аспектах китайской живописи, художник словно создаёт дистанцию, чтобы по-новому взглянуть на западную практику визуализации. Концепция многоперспективного и бесконечного свитка китайского пейзажа исследуется с помощью цифрового видеоконфигурирования и виртуальной камеры, глубины и системы частиц. Основные черты оригинального «Shan-Shui-Hua» интерпретируются через западную визуальную практику. Целью проекта является постановка под сомнение западного метода цифровой визуализации, который пытается имитировать реалистичное пространство.

Таким образом, в современный период прослеживается две разные точки зрения: одни исследователи не считают необходимым обращаться к анализу «игры между Востоком и Западом, колониальными и колонизированными странами и использования западных парадигм», ведь для них это проявление «креолизации» современного искусства [2]. Учёные говорят о «дублинге и переходе в мир полилога, лишённый центра, с равным доступом и знаниями для любых авторов» [2]. Но в то же время данный «мир-полилог» сегодня всё ещё основан на западных парадигмах. Поэтому «полилог» становится метафорой того, что Дэн Карлхольм описал как «глобальное», или «полилогическое», которое является последним воплощением «универсального» и представляет собой, по сути, озабоченность исключительно Запада: «Стремление соответствовать стандартам глобального восприятия (или повествования, или истории), безусловно, является продуктом западного желания завоёвывать мир как буквально, так и символически» [4, p. 227].

Глобализация, мультикультурное (кросс-культурное) искусство, его гибридизация и «креолизация» – все эти концепции нельзя рассматривать отдельно от исторического и политического

фона западных концепций последнего времени. В XXI в. люди, которые перемещаются между странами и ассимилируются с различными культурами, могут разработать собственные, более аутентичные стратегии. Но доминирование западного дискурса истории искусства всё ещё остаётся стандартом для всемирного признания. Х. Бельтинг, рассуждая о концепциях «универсального искусства», говорит, что «глобальное» ещё не имеет определённого значения, но существует и поворотный момент, «когда концепция искусства смещается и изменяется больше, чем мы могли бы ожидать» [3, S. 55].

Таким образом, в современном искусстве, и в китайском в частности, одним из фундаментальных положений является необходимость формирования собственного, индивидуального языка. Внедрение новых техник в художественное творчество в значительной степени изменяет художественный ландшафт Китая и даёт современным китайским художникам больше возможностей оставаться уникальными на мировой арт-сцене.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Элкинс, Д. Исследуя визуальный мир [Электронный ресурс] / Д. Элкинс. – Режим доступа: [https://www.researchgate.net/publication/236201488\\_Dzejms\\_Elkins\\_Issledua\\_vizualnyj\\_mir\\_The\\_Visual\\_World\\_A\\_Collection\\_of\\_Writing\\_by\\_James\\_Elkins\\_in\\_Russian](https://www.researchgate.net/publication/236201488_Dzejms_Elkins_Issledua_vizualnyj_mir_The_Visual_World_A_Collection_of_Writing_by_James_Elkins_in_Russian). – Дата доступа: 24.06.2021.
2. A theory of possible futures [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.sfaq.us/2015/06/a-theory-of-possible-futures-sharjah-biennial-12/>. – Date of access: 06.05.2021.
3. Belting, H. Szenarien der Moderne: Kunst und ihre offenen Grenzen / H. Belting. – Berlin : Philo and Philo Fine Arts, 2005. – 288 S.
4. Dixon, S. Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation / S. Dixon. – London : The MIT Press, 2007. – 896 p.

5. Fei, S. *The Women's History in Art* / S. Fei. – New York : Oxford University, 2009. – 418 p.
6. Fong, Wen C. *Words and images: Chinese poetry, calligraphy, and painting* / Wen C. Fong. – Princeton : Princeton University Press, 2009. – 589 p.
7. Jullien, F. *Chemin faisant: connaître la Chine, relancer la philosophie.* / F. Jullien. – Paris : Seuil, 2007. – 160 p.
8. Supangkat, J. *Indonesian Art* / J. Supangkat. – Bologna : Damiani, 2010. – 96 p.
9. Zhou, Xian. *Diversion of Visual Culture* / Xian Zhou. – Beijing : Peking University Press, 2008. – 296 p.

### РЕЗЮМЕ

В статье предлагается анализ современных тенденций интерпретации художественных практик в современном китайском искусстве начала XXI в. Особое внимание уделяется качественной характеристике двух различных подходов в анализе современного китайского искусства в мировом контексте. Автор определяет, что основным условием для дальнейшего развития современного китайского искусства является более глубокое обращение к темам, традиционным для китайской культуры.

### SUMMARY

The article offers an analysis of modern trends in the interpretation of artistic practices in contemporary Chinese art of the early XXI century. Special attention is paid to the qualitative characteristics of two different approaches to the analysis of contemporary Chinese art within the framework of the world stage. The author also determines that the main condition for the further development of contemporary Chinese art is a deeper appeal to themes traditional for Chinese culture.

*Грамыка М. В.*

## **РЭЛІГІЙНЫЯ МАТЫВЫ Ё БЕЛАРУСКІМ ПЕЙЗАЖНЫМ ЖЫВАПІСЕ САВЕЦКАГА ЧАСУ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН*

*Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 02.09.2021)*

На працягу стагоддзяў еўрапейскае мастацтва існавала ў непарыўнай сувязі з хрысціянскай рэлігіяй. Жывапісцы розных краін і эпох, прыхільнікі розных пластычных моў па-мастацку асэнсоўвалі свет праз прызму хрысціянскага светаадчування. Гэтае сцвярджэнне слушнае і адносна беларускага выяўленчага мастацтва. Так, традыцыйным у беларускім выяўленчым мастацтве з'яўляецца стварэнне вобраза хрысціянскага храма – «Божага дома». Неадлучнасць прыземленага і духоўнага, надзея на знаходжанне страчанай сувязі з «небам» праз сувязь з роднай зямлёй, гармонія прыроды і сакральнай архітэктуры ўвасоблены ў пейзажах В. Дмахоўскага, В. Бялыніцкага-Бірулі, С. Жукоўскага, Ф. Рушчыца і іншых.

Рэлігійны аспект у беларускім пейзажным жывапісе ў цэлым застаецца недаследаванай праблемай. Між тым, сфера рэлігійнага менавіта ў пейзажным жанры актуалізавалася шырока і разнастайна. Вышэйсказанае пацвярджае актуальнасць абранай тэмы артыкула.

На працягу гістарычнага развіцця беларускага выяўленчага мастацтва ўзаемадачынненні творчасці і веры перажывалі розныя перыяды – ад забароны рэлігіі да яе афіцыйнага прызнання на дзяржаўным узроўні, але заўжды заставаліся надзённымі для творчай асобы. У СССР рэлігійная тэматыка была табуяваная (аднак у гэтым сэнсе савецкая эпоха не была маналітнай). Традыцыя распрацоўкі рэлігійнай тэмы ў жывапісе не мела магчымасці развівацца адкрыта. У сюжэтна-тэматычных



творах рэлігійная праблематыка магла ўводзіцца толькі скрыта, апасродкавана, ускосна раскрывацца праз алюзіі, намёкі.

Таму імкненне мастакоў да сферы рэлігійнага знаходзіла выражэнне найперш у такіх жанрах, як пейзаж і, у меншай ступені, нацюрморт. У творах нацюрмортнага жанру ў прастору палатна маглі ўводзіцца ікона, Біблія, карціна або рэпрадукцыя на рэлігійную тэму (Л. Дударэнка «Дзве лямпы», 1966 г.; В. Шматаў «Беларускія старадрукі», 1968 г.). Пейзаж з рэлігійнымі матывамі дазваляў мастакам нягучна, без яўнага парушэння ідэалагічных табу, выказаць сваю прыхільнасць да сферы духоўнага, дакрануцца да свету хрысціянскіх каштоўнасцей.

На пытанне, ці шмат было сярод савецкіх жывапісцаў вернікаў, адказ, які тычыцца не толькі яго асабіста, але і многіх сучаснікаў, даў у сваіх мемуарах мастак В. Грамыка: «...я ніколі ваяўнічым бязбожнікам і не быў <...> Бога не адмаўляў, але лічыў, што ў малітвах, прызнанні або непрызнанні сябе ён, усёмагутны і ўсёвідучы, які кіруе матэрыяй, часам і прасторай, законамі іх развіцця, – не мае патрэбы». І далей: «Наколькі да смешнага няспелымі бачацца ўсе тыя юнацкія філасофстваванні <...> у параўнанні з ісцінамі, што адкрыліся мне цяпер, на схіле гадоў, у праваслаўнай веры» [1, с. 337 – 338]. Гэтае «не адмаўленне Бога» прасочваецца ў шэрагу твораў пейзажнага жывапісу Беларусі савецкай эпохі.

Можна вылучыць галоўныя матывы, па крытэрыю наяўнасці якіх ёсць падставы меркаваць пра «рэлігійны» характар работы: сакральная архітэктура, манастыры, могількі і пахаванні, рэлігійныя святы. Канкрэтныя асаблівасці мастацкага вырашэння і сэнсавага напаяўнення гэтых матываў не толькі залежалі ад асабістых перакананняў, светапогляду мастака, але і выступалі сродкам раскрыцця псіхалагічных, эстэтычных,

этычных асаблівасцей светаўспрымання, характэрных у цэлым для феномена нацыянальнай карціны свету. Абраныя матывы не проста канстатавалі пэўную з’яву рэчаіснасці, падзею або ідэю, але, уступаючы з іншымі – сумежнымі – матывамі ў складаныя суадносіны, утваралі цэласную вобразна-сэнсавую структуру, раскрывалі глыбокі сэнс твора, скрытыя ідэі і падтэксты, якія свядома ці неўсвядомлена закладваў у яго аўтар.

У 1920-я гады ўзрастанне прысутнасці храмаў, капліц, іншых сакральных пабудоў на палотнах мастакоў звязана, сярод іншага, з павелічэннем цікавасці да вывучэння вытокаў нацыянальнага мастацтва. Наяўнасць храма ў пейзажы часта надае твору характар пэўнай пазачасавасці, духоўнай прасветленасці, узвышанасці, аднак вера ў Бога як такая не прачытваецца яўна, таму падобныя матывы маглі ўспрымацца нейтральна нават на фоне моцнай антырэлігійнай прапаганды (М. Філіповіч «Духаў манастыр», 1922 г.; М. Сляпян «Цішыня. Касцёл у Вішневе», 1923 г.; Д. Камароў «Луг з кветкамі і царквой на другім плане», 1930 г.).

Пейзажы, эцюды з выявамі храмаў, створаныя ў 1-й палове 1940-х гадоў, не толькі прага адпачынку ад жахаў вайны ў свеце гармоніі прыроды і архітэктуры, але і сведчанне больш памяркоўнага стаўлення да царквы ў ваенны час (Я. Красоўскі «Сабор у Лаўры», 1943 г.) (малюнак 1). Вобраз зруйнаванага бомбамі або спаленага храма, прысутны ў графічных і жывапісных работах беларускіх мастакоў ваеннага і пасляваеннага часу, пераважна выступае як абвінаваўчы дакумент, скіраваны на выкрыццё злачынстваў фашызму (В. Цвірка «Мінск. Саборная плошча», 1945 г.).



Малюнак 1. Я. Красоўскі. Сабор у Лаўры, 1943 г., палатно на дрэве, алей, 23,5x29,5

Далёка не кожная выява культавай пабудовы сведчыць пра рэлігійную скіраванасць думак мастака – вельмі часта гэта больш ці менш значная дэталі кампазіцыі пейзажнага твора, яго настраёвая дамінанта або маляўнічы штрых. У часы асабліва варажлага стаўлення да «рэлігійнай прапаганды» мастакі досыць асцярожна ўводзілі ў кампазіцыю сваіх палотнаў выявы цэркваў, касцёлаў, капліц: абрысы культавых пабудоў размытыя, крыжоў не бачна (часта іх насамрэч не было). Такія неакрэслена-абагульненыя сакральныя пабудовы сціпла – на далёкім плане – прысутнічаюць у пейзажах Я. Зайцава («Вечар на Дняпры», 1954 г.), М. Чурабы («Пасля дажджу», 1960 г.), Д. Парахні («Ля прыстані», 1960 г.), В. Цвіркі («Вечаровы прамень», 1961 г.) і шэрагу іншых работ.

Буйным планам звычайна падаваліся архітэктурныя помнікі, што мелі прызнаную гістарычную значнасць, абавязковае пазначэнне іх назвы падкрэслівала статус пабудовы (В. Савіцкі «Гродна. Каложа», 1967 г.; В. Цвірка «Каложа», 1969 г.). У такіх творах сцвярджаецца самакаштоўнасць архітэктурнага аб'екта як сэнсавай і кампазіцыйнай дамінанты. «Вельмі правільнае стаўленне» [3, с. 267] да кола вобразаў, сюжэтаў, звязаных з мінуўшчынай, помнікамі даўніны, адзначае М. Арлова ў даследаванні «Искусство Советской Белорус-

сии» (1960). Гаворачы, у прыватнасці, пра графічныя работы А. Марыкса «Брацкі сабор у Магілёве», «Сабор у Мінску» (абедзве – 1947 г.), аўтар канстатуе, што гэта «архітэктурныя матывы ў самым прамым і вузкім сэнсе <...>, ні ў якім разе не паэтызацыя паміраючага, аджываючага, а імкненне выказаць <...> сілу творчага будаўнічага генія народа» [3, с. 267].

У перыяд надзвычай актыўнага наступлення на «рэлігійныя перажыткі мінулага», характэрнага для «хрушчоўскага» перыяду разбурэння цэркваў, была напісана карціна У. Старчакова «Старыя гнёзды» (1958). На першым плане – раскідзістае старое дрэва з птушынымі гнёздамі на голлі. Дрэва часткова засланыя сабой цёмны будынак царквы на другім плане, і абрысы гнёздаў перагукаюцца з контурам невялікага царкоўнага купала. У вокнах храма святла няма, але ў расчыненых дзвярах – ярка-аранжавы мазок: чыясьці постаць. Важнасць гэтага быццам бы дэкаратыўнага колеравага нюансу пацвярджае подпіс аўтара ў правым ніжнім вуглу карціны, таксама зроблены аранжавай фарбай. Карціна шматзначная, у тым ліку дзякуючы сваёй назве, і дапускае некалькі розных прачытанняў. Як птушкі вяртаюцца ў свае старыя гнёзды, так і людзі вяртаюцца туды, куды іх кліча сэрца, – адна з магчымых высноў, досыць рызыкаўная для свайго часу.

Часам прысутнасць выяў культавых пабудоў на палатне цалкам пазбаўлена рэлігійнага падтэксту. Так, на карціне М. Ісаёнка «Дэльтапланерысты» (1979) падтэкст хутчэй антырэлігійны: два вострыя касцельныя шпілі візуальна перагукаюцца з абрысамі «крылаў» герояў карціны, прычым касцёл відавочна прайграе ў скіраванасці ўгору – людзі вышэй.

У апошнюю трэць XX ст. пейзажы з матывамі сакральнай архітэктурны з’яўляюцца часцей, а культавыя пабудовы, выяўленыя ў іх, набываюць усё большае кампазіцыйнае і сэнсавое

значэнне (В. Кубараў «Вясна ў Жыровічах», 1972 г.; А. Казлоўскі «Красавіцкі вечар», 1975 г.; Я. Красоўскі. «Стары Мінск», 1975 г., «Беларускі пейзаж», 1976 г.; Б. Аракчэеў «Храм каля вады», 1982 г.; Г. Вашчанка «Мір зямлі маёй», 1982 г.). Зварот да хрысціянскай тэматыкі нярэдка спадарожнічаў у мастакоў інтарэсу да нацыянальнай гісторыі, традыцый і звычаяў народа. Так, рост увагі да народнага мастацтва, этнаграфічнай спадчыны, беларускай даўніны з 2-й паловы 1960-х і ў 1970-я гады суадносіцца з імкненнем зафіксаваць асаблівасці архітэктуры, канструкцыйныя і эстэтычныя асаблівасці сакральных пабудов, захаваць іх вобраз у прыродным або гарадскім атачэнні. Такія творы набываюць дадатковую дакументальную каштоўнасць (Л. Лапчынскі «Мазырскі краявід з Кафедральным саборам», 1971 г.). Часам мастацкі вобраз у пейзажы з прысутнасцю храма будаваўся на супастаўленні «старога» і «новага» (М. Данцыг. «Мой город старажытны, малады», 1972 г.).

Існавала, аднак, тэма, звяртаючыся да якой, мастак амаль непазбежна скіроўваўся думкамі ў сферу трансцэндэнтнага. Бо нават вельмі далёкі ад Бога чалавек, разважаючы пра смерць, міжволі задаецца пытаннем: а што далей? Гэты свядомы ці неўсвядомлены запыт, адрасаваны камусьці вышэйшаму за чалавека, выразна прачытваецца ў шэрагу пейзажных палотнаў, якія так ці інакш закранаюць тэму сыходу з жыцця. Пахавальная працэсія, крыж, могілкі – менавіта да гэтых матываў, як правіла, звяртаюцца пейзажысты, разважаючы пра смерць. Імкненне спрычыніцца да гэтай тэмы выразна прасочваецца ў творах мастакоў-беларусаў папярэдняга перыяду развіцця выяўленчага мастацтва (І. Гараўскі «Каля крыжа. Смерць паўстанца», 1863 г.; Л. Альпяровіч «Пахаванне інстытуткі», ка-

нец 1890-х – пачатак 1910-х гг.; С. Жукоўскі «Царква. Могілка», 1902 г. і інш.).

Мастацкае ўспрыманне феномена смяротнасці чалавека ў еўрапейскай культуры развівалася непасрэдна пад уплывам хрысціянскага светаадчування. У рамантычным пейзажы XVII – XIX стст. вобраз смерці знайшоў увасабленне ў шырока прадстаўленым тыпе могілкавага пейзажа, у іканаграфічную праграму якога ўваходзілі такія традыцыйныя сімвалы, як мёртвыя або зімовыя дрэвы, начныя нябёсы, руіны. Полівалентны характар семантычнага нападнення мае матыў могілак у работах мастакоў-беларусаў апошняй чвэрці XIX – пачатку XX ст., калі складаныя грамадска-палітычныя абставіны выклікалі распаўсюджванне настрояў меланхоліі, містыцызму ў грамадстве, сімвалічных і містычных напрамкаў у культуры. Неспакой за лёс радзімы, трывожныя прадчуванні будучыні, няпэўнасць мяжы паміж сапраўдным і ўяўным, жыццём і смерцю выяўлены ў шматзначных па сэнсавай, вобразнай насычанасці работах Г. Вейсенгофа («Беларускія могілка. Русаковічы», 1888 г.), Ф. Рушчыца («Крыж у снезе», 1902 г.), К. Стаброўскага (цыкл «Шэсце навальніцы», 1906-1910 г.), М. Шагала («Брама яўрэйскіх могілак», 1917 г.).

У часы дзяржаўнага атэізму тэму смерці распрацоўвалі пераважна майстры сюжэтна-тэматычнай карціны, і смерць у іх трактоўцы мусіла быць гераічнай – не пад крыжам, а пад чырвоным сцягам (Я. Зайцаў «Пахаванне героя», 1945 г.; М. Савіцкі «Клятва севастопальцаў», 1985 г.). Асноўнай задачай пры раскрыцці тэмы смерці ў гэтых і падобных карцінах было не выяўленне светапогляднага аспекту, а драматызацыя звышкаштоўнай патрыятычнай ідэі.

Своеасаблівым прадвеснікам перамен бачыцца пейзажнае палатно К. Качана «Апошні шлях хрысціяніна» (1984). У гэтай

рабоце ўсё, пачынаючы з назвы, гучыць як непахіснае крэда мастака – *credo* ў першасным сэнсе (лац. «верую»). Цёмны зімовы вечар; праз шырока расчыненую браму на тэрыторыю могілак уваходзіць жалобная працэсія, што абрысамі нагадвае стралу або карабель. У пачатку працэсіі – на «вастрыі» – яшчэ адзін маленькі карабель: дамавіна, што адпраўляецца ў далёкае плаванне. Гэта не пахаванне (пахаванні не адбываюцца пасля заходу сонца) – людскі строй, без кветак і вяноў, кіруецца ў царкву, дзе нябожчык правядзе ноч пад чытанне псалтыра. Карціна выканана ў адпаведнай яе строгаму і ўзнёсламу ладу танальнасці, дзе прысутнічаюць толькі стрыманыя, няяркія колеры – чорны, белы, адценні жоўтага, шэрага, карычневага. Сцвярджэнне правільнасці таго, што адбываецца тут і цяпер, – звышзадача мастака, якую ён пераканальна вырашае мінімальнымі сродкамі.

Да матываў крыжа, могілак К. Качан звяртаўся на зыходзе савецкай эпохі яшчэ неаднойчы. Крыж на фоне начнога неба, які нібы стаіць на варце размешчанага ніжэй за яго чалавечага жылля і старадаўніх руін на пагорку, – у карціне «Вечнасць» (1988). Сціплыя вясковыя могілкі вакол несамавітай драўлянай цэркаўкі, дзе нішто не нагадвае пра прысутнасць чалавека, але ўсё гаворыць пра Божую прысутнасць, – у карціне «Спакой» (1990). З гэтымі работамі сімвалічна перагукаецца яшчэ шэраг пейзажаў, напісаных прыкладна ў той жа час: «Вечар на Дзяды» Ф. Янушкевіча (1989), «Зоркі над намі» В. Грамыкі (1990), «Забыты крыж» І. Бархаткова, «Блакiтныя крыжы» В. Шкарубы, «На Троіцу» У. Кожуха (малюнак 2) (усе – 1991 г.). Узрастанне цікавасці як мастакоў, так і аўдыторыі да рэлігійнай тэматыкі ў мастацкіх творах – вынік глыбінных змяненняў у сацыякультурным жыцці грамадства ў гэты перыяд.



Малюнак 2. У. Кожух. На Троицу, 1991 г., палатно, алей, 60x80

Аварыя на Чарнобыльскай АЭС 1986 г. стала стымулам для ўзнікнення шэрагу пейзажных работ, у якіх праз прызму экалагічнай тэматыкі мастакі імкнуліся да асэнсавання новай і трагічнай рэчаіснасці. Аварыя прымусіла задумацца над існаваннем чалавека ў свеце, дзе дэвальвацыя адвечных каштоўнасцей прыводзіць да страты духоўнай цэласнасці. Рэлігійныя матывы, алюзіі, іншасказанне шырока выкарыстоўваюцца ў творах, прысвечаных Чарнобыльскай катастрофе і яе наступствам, як экалагічным, такі і сацыяльным і філасофскім (М. Казакевіч «Рэквіем», 1986 г.; В. Барабанцаў «Крыж», 1989 г., з трыпціха «Чарнобыль. Зона»; Г. Вашчанка, М. Дубрава, А. Кузьміч, Л. Грышук і інш.).

Пакінутасць чалавекам, але не Богам прачытваецца ў пейзажах В. Шматава «Палескія могілкі» (1987) з серыі «Чарнобыльская трагедыя». На першым плане – бязлюдная дарога, што вядзе да старадаўніх кладоў, дзе пахаваны бацькі, дзеды і прадзеды колішніх жыхароў навакольных вёсак і дзе ніхто больш не будзе пахаваны.

Нязменным чыннікам у творчасці Г. Вашчанкі выступае сувязь рэлігійнай і экалагічнай праблематыкі: «...да свайго “Малення аб чашы” (1999), да свайго вобразу Хрыста, сваіх мастакоўскіх малітваў Гаўрыла Вашчанка ішоў менавіта праз па-



лотны аб чарнобыльскай трагедыі» [2, с. 58]. У фантастычным пейзажы «Зорка Палын» (1986) паўстае свет, ахоплены апакаліптычным пажарам.

Напоўнены моцным рэлігійным пачуццём пейзаж «Мёртвая вёска» В. Валынца (1990). У глухой цемры чытаюцца абрысы нежылой паўразбуранай хаты, кінутых рэчаў, гаспадарчых пабудоў, пахіленай агароджы, за якой угадваецца край здзічэлага саду. Са змроку вылучана светлая постаць анёла з суровым і журботным тварам, які паднёс да вуснаў трубу – алюзія на кнігу Адкрыцця Іаана Багаслова: «Трэці анёл затрубіў, і ўпала з неба вялікая зорка, палаючы, нібы светач, і ўпала на траціну рэк і крыніцы водаў. Імя гэтай зорцы палын; і траціна ўсіх водаў зрабілася палыном, і многія людзі памерлі ад водаў, бо яны прагорклі» (Адкр. 8:10-11). Звароты да біблейскага прадказання, у якіх Чарнобыль атаясамліваецца з зоркай Палын, сустракаюцца і ў творчасці іншых мастакоў (У. Гардзеенка, А. Марачкін і інш.).

Перыяд з 2-й паловы 1980-х гадоў і пазней можна назваць новым этапам на шляху вяртання значнага месца рэлігіі ў мастацкай культуры. Драматычныя калізій і супярэчлівасці эпохі прыводзяць мастакоў да ўсведамлення важнасці ўстойлівай светапогляднай асновы, якой можа стаць хрысціянская традыцыя. Характэрная для эпохі тэндэнцыя да пераасэнсавання хрысціянскіх традыцый і духоўнай гісторыі народа ў поўнай меры закранула і пейзажнае мастацтва. Візуальнае выяўленне індывідуальнага духоўнага вопыту знаходзіць адлюстраванне ў адметнай мастацкай манеры, пазнавальным почырку кожнага аўтара (М. Меранкоў «Пейзаж з царквою», 1987 г.; П. Шарыпа «Касцёл францысканцаў. Гальшаны», 1989 г.; У. Сулкоўскі «Спаса-Еўфрасінеўская царква ў Полацку», 1990 г.; Л. Шча-

мялёў «Капліца ў мястэчку Мір», 1990 г.; А. Кузьміч «Маё Палессе», 1990 г.).

У беларускім жывапісе савецкага перыяду пейзаж з'яўляецца вядучым жанрам, у якім знайшла творчае асэнсаванне рэлігійная тэма. Матывы сакральнай архітэктуры – адна з асноўных формаў праяўлення рэлігійнага аспекту ў жывапісе гэтага часу, магчымасць працягу традыцыі распрацоўкі рэлігійнай тэмы ў станковым жывапісе. У розных формах сфера сакральнага знаходзіць адлюстраванне на пейзажных палотнах мастакоў у матывах культавай архітэктуры, рэлігійных свят, хрысціянскіх могілак і пахаванняў. Спецыфіка інтэрпрэтацыі хрысціянскай традыцыі ў пейзажным жывапісе савецкага часу абумоўлена кантэкстам сацыякультурных працэсаў у грамадстве, працэсам духоўнага развіцця грамадства, індывідуальнымі асаблівасцямі аўтараў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Громыко, В. А. Радуга над дорогой / В. А. Громыко. – Минск : Беларусь, 2000. – 383 с.
2. Камінская, Л. У фарбах любові і болю: штрыхі да творчасці Гаўрылы Вашчанкі (1928—2014) / Л. Камінская // Наша вера. – 2019. – № 1. – С. 58 – 61.
3. Орлова, М. А. Искусство Советской Белоруссии / М.А. Орлова. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1960. – 325 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрен ряд аспектов развития религиозных мотивов в пейзажной живописи Беларуси советского периода. Определено значение пейзажа с религиозными мотивами как основной формы осмысления религиозной тематики в живописи рассматриваемого периода, выделены главные мотивы, через которые могли выразиться религиозные чувства художников.

## SUMMARY

The article looks at some aspects of the development of religious motives in the landscape painting of Soviet-period Belarus. The importance of landscape with religious motives has been defined as the principal form of the comprehension of religious subjects in the painting of the given period, and the main motives have been established through which the artists' religious feelings could be expressed.

*Ивановская Д. А.*

## **РАБОТА НАД МОЗАИКОЙ И ПРАВОСЛАВНЫМ ХРАМОМ КАК ЭЛЕМЕНТАМИ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ**

*Белорусский национальный технический университет*

*(Поступила в редакцию 14.09.2021)*

Осознавая главную духовную функцию церкви, важно рассмотреть храм как элемент городской композиции, место мозаики в нём.

Гармоничному соотношению храма, архитектурной среды и используемых для церковного оформления произведений посвящён ряд публикаций [1; 2]. Тема синтеза в архитектуре также хорошо исследована [3 – 5]. Однако в последнее время в этой области возникают новые вопросы. Часть из них связана с тем, что большое количество мозаичных произведений создаётся по желанию собственника на уже построенном объекте, а не разрабатывается совместно художником и архитектором на стадии проектирования, не решается на градостроительном уровне. Сегодня благодаря информационным технологиям заказчик может высылать художнику фото объекта, например, из-за рубежа, при этом информация о постройке может быть неполной, не фиксируется окружение здания. Кроме того, что эскизные работы могут вестись без учёта среды, с появлением новых растворов работа над мозаикой осуществляется в ма-

стерской, а затем готовое произведение доставляется на место только для монтажа.

Так как монументальная живопись является элементом композиции архитектурно-ландшафтной среды, то для максимально гармоничной взаимосвязи важно соблюдать последовательность работы. Для этого целесообразно обратиться сначала к мировой истории архитектуры, изучению концепции городов, которые во многом выражают мировоззрение людей, их духовные потребности.

В дохристианское время в различных культурах важную роль играли культовые сооружения. Затем по степени важности следовали дворцы, административные постройки. В христианский период самое видное место в центре города отводилось церкви. Существовали храмы оборонительного типа, например, церковь св. Михаила в деревне Сынковичи Зельвенского района Гродненской области (рисунок 1).



Рисунок 1.



Рисунок 2.

Постепенно города становились более светскими. Появлялись новые подходы к планировке, где церкви представляли не столь значимый акцент (храм иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радость» в Санкт-Петербурге, рисунок 2).

В советское время в нашей стране ценности были более материальными. В застройках доминировали административные здания, спортивные сооружения, культурные центры. В со-

временных городах к ним добавились претендующие на акцентную роль банки, казино – постройки, олицетворяющие власть денег, культивирующие развлечения. В пёстрой наружной рекламе города, как правило, акцент делается на биологических потребностях, излишествах. Наглядно видна смена ценностей с духовных на материальные. Поэтому важно преобразовывать такую среду, придавая ей духовность, в том числе благодаря храмам.

В идеале по осуществлению этой задачи в градостроительстве должна вестись совместная работа архитекторов, ландшафтных дизайнеров, художников на всех стадиях проектирования и реализации [4, с. 36, 62]. Архитектор не может быть только «объёмщиком», он должен выступать и в роли «планировщика», оставаясь при этом «композитором» и художником, а мозаичисту необходимо выходить за рамки своего произведения и являться в определённой степени архитектором. На основе генерального плана следует более детально разрабатывать произведения монументального искусства. Стратегия, заложенная в плане развития города, с одной стороны должна быть гибкой, с другой – выполнять конкретные цели.

При разработке композиции города особенно важен силуэт, где большое внимание следует уделять акцентам – венчающим частям более высоких зданий. Купола церквей в объёмно-планировочной структуре города могут выступать в качестве архитектурных ориентиров. Гармоничное решение, когда в системе городского ансамбля есть центр планировочных зон, в котором находится внушительный по архитектурному масштабу храм, например, как собор Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции (рисунок 3).



Рисунок 3.

Важно размещать церковь на месте её лучшего восприятия: холм, берег реки, точка пересечения основных композиционных осей. Близость лесопарковых массивов, водных систем способствует гармоничному сочетанию материального и духовного. Функцию утешения выполняет церковь, построенная на кладбище. Следует учитывать и то, что вокруг храма желательны так называемые воздушные бассейны. Шум противоречит назначению церкви как места, где человек должен уединиться, подумать о смысле жизни.

Благоприятная ситуация существует в новых микрорайонах, где церковь может сразу проектироваться как ядро застройки, вокруг которого выстраивается остальное архитектурное окружение. Однако зачастую храм возводится в уже существующей среде и органично вписать его в окружение и сделать градостроительным акцентом непросто. Рассмотрим наиболее типичные ситуации и возможности их решения.

Для создания контраста церкви с окружающей средой по возможности целесообразно работать с последней, максимально используя такие средства, как цвет, изображение, фактура, материал, подсветка. Например, организовать вокруг храма зелёную зону, вертикальное или горизонтальное озеленение, искусственный водоём, создать на стенах окружающих зданий графические знаки с христианскими символами, росписи, мо-

заичные вставки. Можно обложить стены зданий камнем и «зажечь» на этом фоне белый храм или визуально растворить фоновые здания в природной среде остеклением фасадов. Интересна работа с подсветкой домов.

Но, как правило, в большинстве случаев перечисленные возможности отсутствуют, тогда акцентного и гармоничного звучания храма следует добиваться, работая только с ним. Если церковь строится на территории с большой вероятностью её изменения, например, в «спальном» районе, не представляющем высокой художественной ценности, можно не столько привязываться к окружению, сколько сделать акцент на постройке уникального храма, не используя типовой проект и рассчитывая на то, что храм станет украшением этого места. М. В. Посохин, главный архитектор Москвы, в 1960 – 1980 гг. отмечал: «Памятники входят в общую композицию города как драгоценные отметки <...> Опора на историю – это постоянный камертон, по которому надо сверять “звучание” современной архитектуры» [4].

Чаще имеют место ситуации, когда храм следует вписать в среду в которой на протяжении длительного времени кардинальных изменений не планируется. Например, территория больничного городка. В этом случае при сооружении церкви следует добиваться гармоничной взаимосвязи её с уже существующим окружением и акцентного звучания. Для этого используются масштаб, высота, силуэт, стилистика, цвет, материал. Как правило, возможны три подхода в решении данной задачи: сделать церковь доминирующей; придать ей небольшой акцент; вписать в среду с минимальным контрастом.

Более благоприятной является ситуация, когда среда нейтральная и храм можно сделать яркой доминантой по высоте, пластическому, цветовому решению. Но чаще в активной

среде церковь может быть лишь небольшим акцентом. Контраст в таком случае достигается разными способами. Например, если окружение сложное по формам, то храм может быть монументальнее. И наоборот, если окружение состоит из простых форм, то церковь может отличаться сложным силуэтом, скульптурностью. В среде с высокими простыми вертикалями более целесообразен храм, имеющий сложные формы, поскольку высокая церковь будет выглядеть неестественно, словно «раздавленная» массами соседних домов.

Современной минималистической эстетике можно противопоставить церковь, похожую на древние храмы, с неровными, рукотворными стенами, как в Псковской школе.

Декор храма также во многом исходит из окружения. Например, если церковь располагается в информационно переполненной среде, то экстерьер можно делать цельным, практически без декора, белым, а внутри с помощью произведений монументальной живописи создать максимально уравновешенную композицию, без обилия деталей, но с конкретными акцентами. В случае, когда церковь окружена богато украшенными зданиями, её скромный вид со вставками из долговечного материала, например, камня, будет выделяться аскетичностью решения.

Среди безликих построек декор снаружи может быть более сложным, с мозаичными вставками, лепными элементами, а в интерьер включается позолота. Удачным примером является храм Иконы Божьей Матери «Державная» в Минске (рисунок 4).





Рисунок 4.

Детальная разработка композиции мозаичных произведений для церкви должна учитывать не только эстетическую, но и психологическую составляющую. Художники должны продумать видовые точки, последовательный образ. При работе с первым компонентом важно учесть в композиции элементы среды. Так мозаика должна гармонично сочетаться с окружающей средой, не быть слишком яркой. Наличие в ней символики, а также особого способа кладки (под разными наклонами) позволит открывать новые эстетические и смысловые моменты.

Композиция мозаики зависит от аудитории восприятия (например, когда храм расположен возле детского сада или больницы).

В интерьерных работах выбор материала, композиции, стилизации осуществляются также с учётом архитектурного облика церкви и видовых точек внутри неё. Это кульминация композиции городской среды. Человек проходит через пространство храма и останавливается перед произведением, где художник как бы обозначает границу с другим миром, паузу в конце странствия по материальному миру и одновременно начало путешествия в мир горний. Поэтому здесь уместна более спокойная цветовая гамма, более мелкий модуль. Особенно важен взгляд изображённого на иконе, чтобы лишние детали не отвлекали от него.

Подводя итоги, отметим, что работа над мозаичным произведением ведётся на градостроительном уровне различными специалистами совместно. Начинается всё с генерального плана, образа города, определения места храма. Его внешний вид зависит от градостроительного звучания и окружающей среды. Далее можно работать над декором храма, исходя из окружения. После более подробно разрабатываются отдельные произведения с учётом среды: видовых точек и последовательного образа.

Таким образом, при грамотной оркестровке частей и целого город может иметь более синтетичное духовное наполнение, а мозаичные произведения способны выступать органичными акцентами общей композиции.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Чантурия, Ю. В. Градостроительное искусство Беларуси второй половины XVI – первой половины XIX в. Средневековое наследие. Ренессанс. Барокко. Классицизм / Ю. В. Чантурия. – Минск : Белорусская наука, 2005. – 375 с.
2. Панченко, Т. А. Архитектурно-пространственная организация православных центров Беларуси : дис. ... канд. арх. : 05.23.23 / Т. А. Панченко. – Минск, 2013. – 188 с.
3. Швидковский, О. А. Гармония взаимодействия. Архитектура и монументальное искусство / О.А. Швидковский. – М. : Стройиздат, 1984. – 280 с.
4. Посохин, М. В. Архитектура окружающей среды / М. В. Посохин. – М. : Стройиздат, 1989. – 247 с.
5. Мурина, Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: очерки истории / Е. Б. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 192 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья исследует путь к созданию мозаики и храма как элементов градостроительной композиции. Говорится о необходимости плотного

сотрудничества художников и архитекторов, совместной работе над храмом и декором в соответствии с окружающей средой.

## SUMMARY

The article explores the way to create mosaics and churches as elements of city-planning composition. It is said that there is a need for close cooperation between artists and architects, of joint work on the temple and the decor based on the environment.

*Карпянкова М. Л.*

## **НОВЫЯ ТЭХНАЛОГІІ Ў ТРАДЫЦЫЙНЫХ ФОРМАХ ІСНАВАННЯ ТВОРАЎ ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА**

*Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў  
(Паступіў у рэдакцыю 25.03.2021)*

У вялікім аб'ёме сучасных твораў мастацтва з іх прынцыпова наватарскімі фарматамі (нэт-арт, бія-арт, VR-праекты, канцэптуальныя выказванні на мяжы з літаратурай і інш.) прыцягваюць увагу праекты, якія не адышлі, а, наадварот, звярнуліся да традыцыйнай відавочнай класіфікацыі мастацтва. Для разумення і паўнаты панарамы развіцця сучаснага мастацтва бачыцца неабходным прааналізаваць на канкрэтных прыкладах традыцыйныя формы існавання выяўленчага мастацтва ў кантэксце развіцця і ўжывання новых тэхналогій.

Новыя тэхналогіі значна пашыраюць выяўленчы інструментарый сучасных мастакоў. Дадзены аспект знаходзіць сваё асэнсаванне ў манаграфіях і артыкулах даследчыкаў з усяго свету. Напрыклад, відэамастацтва, і тэрмін «новыя медыя» падрабязна былі разгледжаны М. Рашам [6], а лічбавае мастацтва класіфікаваў і прааналізаваў у шматлікіх публікацыях С. Ярохін. Асабліваю каштоўнасць у межах адзначанай тэматыкі ўтрымлівае яго артыкул «Цифровое искусство: преемственность традиций», дзе навуковец выводзіць вытокі лічбава-

га мастацтва з традыцыйнага выяўленчага мастацтва [4]. Праблематыка твораў сучаснага мастацтва і іх спосабы ўзаемадзеяння з асобным гледачом і грамадствам былі ўсебакова разгледжаны К. Ан і Д. Чэразі [1]. Спробу адлюстравання лінейнага развіцця мастацтва ад ХХ ст. да сучаснасці робіць У. Гомперц у манаграфіі «Непонятное искусство» [3].

Ва ўводзінах да манаграфіі «Новые медиа в искусстве» М. Раш падвозіць да сучаснага мастацтва праз перадумовы, якія нарадзіліся яшчэ ў ХХ ст., і кажа, што адной з галоўных характарыстык мастацтва мінулага стагоддзя было «імкненне падарваць традыцыйна прывілеяваную пазіцыю жывапісу сярод іншых мастацкіх тэхнік» [6, с. 7]. Даследчык звяртае ўвагу і на тое, што ўжо ў ХХ ст. назіраецца «імклівая экспансія мастацтва за межы традыцыйных жывапісу і скульптуры за кошт уключэння ў творы рэчаў ужытку» [6, с. 7]. Гісторыя авангардных плыняў мастацтва ХХ ст. і перыяд у самым пачатку ХХІ ст. паказвае, што мастакі імкнуліся да разбурэння відавых прынцыпаў класічнага выяўленчага мастацтва, «вынаходзілі» яго новыя віды: інсталяцыі, акцыі, канцэпты і іншыя. Але ўжо з 2010-х гадоў назіраецца тэндэнцыя, калі сучасныя творцы пачынаюць зноў актыўна звяртацца да выразнага патэнцыялу «класікі»: скульптуры, фармату станковай карціны, габелена, фрэскі. Нават у вызначэннях падобных работ ужываюцца традыцыйныя тэрміны «скульптура, якая дыхае» (Studio Swine) або «пляценне са святла» (Набуха Нагасава), «скульптура з пары» (Гіём Кузэн), «слаістыя малюнкi» (Набухіра Наканішы), «відэафрэскі» (Біл Віёла) і іншыя.

К. Ан і Д. Чэразі – куратары сучаснага мастацтва – адзначаюць, што за апошнія 50 гадоў сувязі паміж мастацтвам і тэхналогіямі сталі больш трывалымі, цеснымі, але і «на працягу ўсёй гісторыі мастацтваў тэхналогія забяспечвала мастакоў но-

вымі выразнымі сродкамі» [1, с. 34 – 35]. У якасці адначасова перадумоў (перадгісторыі), класікі і актуальнага мастацтва можна прывесці прыклады відэаінсталяцый Б. Віёлы ў ракурсе разгляду іх сувязі з традыцыйнымі відамі мастацтва готыкі і Рэнэсансу – алтарнай карцінай і фрэскамі.

**Сакральны жывапіс. Алтарная карціна.** «Нанцкі трыптых» (1992) Б. Віёлы (Bill Viola) дэманструе генетычную сувязь (тэматычную і фармальную) з сакральнымі формамі мастацтва. Пра гэта піша ў сваёй манаграфіі К. Андрэева: «Дасягненне Віёлы – у сутнасным набліжэнні да рэлігійнага мастацтва і да еўрапейскага класічнага рэлігійнага жывапісу: яго відэакарціны не апавядаюць, а паказваюць, уяўляюць сэнс як адкрыццё» [2]. Пасля поспеху дадзенага праекта, які адлюстроўваў асноўныя кропкі жыццёвага шляху чалавека (нараджэнне, існаванне ў свеце, смерць), Б. Віёлу пачынаюць запрашаць да дэманстрацыі твораў у інтэр'ерах храмаў, а ў 2014 г. яму прапанавалі стварыць стацыянарную відэаінсталяцыю «Пакутнікі» для сабора св. Паўла ў Лондане (арх. К. Рэн). Гэта ўнікальны прыклад узаемаўплываў відэаарту і традыцыйнага хрысціянскага мастацтва. «Сам мастак называе свае відэапрацы візуальнымі паэмамі, у іх ён звяртаецца да пытанняў ідэнтычнасці і духоўнага сэнсу ў сучасным свеце» [6, с. 155]. Акрамя таго, пэўныя свае праекты (напрыклад, «Які ідзе наперад за днём», 2002 г., для нямецкага філіяла Музея Гугенхайма ў Берліне) мастак параўноўвае з фрэскавым жывапісам Рэнэсансу («светлавыя фрэскі», «відэафрэскі», паводле вызначэння К. Андрэевай) [2].

**Вітраж.** Нараджэнне вітражнага мастацтва звязваюць са з'яўленнем празрыстага шкла ў VII ст., а яго развіццё прыпадае на Сярэднявечную эпоху, яно ішло ў сінтэзе з сакральнай архітэктурай. У якасці сучасных інтэрпрэтацый гэтага віду манументальна-дэкаратыўнага мастацтва можна разглядаць твор-

часць Стэфана Кнапа (Stephen Knapp). Калі дэструктурыраваць яго мастацкія творы, то атрымаюцца характэрныя для вітража асобныя элементы: шкло, святло, архітэктура (плоскасць сцяны). Сам С. Кнап называе сваю тэхналогію «святлажывапіс» (Lightpaintings), што падкрэслівае значнасць святла ў праектах. Інсталяцыі са шкла С. Кнапа не выяўленчыя, а маюць абстрактны кампазіцыйны малюнак. Мастак усталёўвае элементы са шкла пад рознымі градусамі вугла да плоскасці сцяны. Шмат увагі ён надае пошуку новых адценняў промняў дыхраічнага шкла. Каларыстычную выразнасць праектам надае менавіта дадзены тып шкла, яно мае некалькі мікраслаёў, пакрытых вокісямі металаў. Гэтыя слаі працуюць як фільтры і дазваляюць промням святла з пэўнай даўжынёй хвалі праходзіць і ўтвараць «колеры, якія перадаюцца» і «колеры, якія адлюстроўваюцца». Апошнія з'яўляюцца пры дапамозе крыніц скіраванага святла, яны ўсталёўваюцца ў канкрэтным месцы ў адпаведнасці з задумай мастака. Скіраванасць гэтых крыніц і іх фізічныя якасці (даўжыня хвалі) дазваляе ісці промням каляровага святла па розных вектарах: афарбоўваць плоскасць сцяны ці існаваць у прасторы (перпендыкулярна або пад іншым вуглом да плоскасці).

Свае творы С. Кнап размяжоўвае на станковыя («маленькі святлажывапіс», маркіраваны рамай) і манументальныя (інсталяцыі ў публічнай прасторы), разлічаныя на размяшчэнне іх як ў інтэр'еры, так і ў экстэр'еры, асаблівую групу твораў утвараюць аб'екты для экспазіцый музеяў і галерэй. Падобная структура таксама дазваляе даследчыкам ажыццяўляць тэрміналагічны дыскурс у межах традыцыйных відаў выяўленчага мастацтва.

**Фатаграфія.** Набухіра Наканішы (Nobuhiro Nakanishi) працуе з магчымасцямі фатаграфіі, але вызначаецца крытыкамі

як «мультимедыйны мастак». Матывы яго твораў звязаны з прыродай, а значыць з жанрам краявідаў – гэта лес, захад сонца, начное неба, туманы над ракой і інш. Н. Наканішы фіксуе знойдзеную натуру на камеру: ён робіць шматлікія кадры праз пэўны адрэзак часу. Пасля асобныя кадры пераносяцца (друкуюцца) на празрыстых аркушах акрылу. Далей пачынаецца праца з прасторай і часам. Дзякуючы празрыстым якасцям асновы, у інтэр’еры залы галерэі мастак выбудоўвае рады «слаістых малюнкаў», якія зліваюцца ў адзіны твор, што губляе візуальную двухмернасць. Гэтыя рады фотаздымкаў могуць быць выбудаваны па роўнай лініі або, у некаторых выпадках, выстройваюцца ў кола ў адпаведнасці з вобразнай ідэяй мастака. З характарыстык, прыналежных «традыцыйным» відам мастацтва, Н. Наканішы ўжывае фотаэстэтыку панарамных здымкаў, а таксама кінаэстэтыку «расцягнутага» кадра (так званы «slow motion»), што нагадвае глядачу эфект размыцця краявіду падчас хуткага руху, напрыклад на аўтамабілі.

**Скульптура.** У якасці варыяцый «тэхналагічнай скульптуры» разгледзім творчасць Джэфа Лібермана (Jeff Lieberman), які спецыялізуецца на кінетычнай скульптуры. Гэта вучоны з Масачусэцкага тэхналагічнага ўніверсітэта, і ў сваіх праектах ён імкнецца адлюстраваць сваё бачанне будучыні праз сінтэз тэхналогій і навуковых дасягненняў з вобразнасцю твораў мастацтва. У ракурсе разгляду сучасных варыяцый традыцыйных форм існавання твораў выяўленчага мастацтва нас найбольш цікавяць яго праекты «Павольны танец» (Slow Dance, 2017 г.) і «Рыба па-за вадой» (Fish Out of Water, 2018 г.).

«Павольны танец» уяўляе драўляную рамку, у ніжні бок якой умацаваны механізм, што дае невялікую вібрацыю, а ў бакавыя сценкі – мігатлівыя лампы са страбаскапічным эфектам. Па сутнасці, гэта станковая карціна, якая ўтрымлівае аб’ёмную

выяву ў «сапраўдным» руху. У якасці выявы глядач сам можа ўмацаваць аб'ект: пер'е птушкі, галінку, кветку і іншае. У працэсе работы механізма ў межах рамкі пачынаецца павольны танец «персанажа» нацюрморта. Нягледзячы на прэзентацыю дадзенага праекта ў шматлікіх відэароліках, сам Д. Ліберман падкрэслівае неабходнасць непасрэднага ўспрыняцця яго гледачом.

«Рыба па-за вадой» – тэхналагічна больш складаны праект. У 2002 г. спецыфічныя эфекты плыняў вады (эфект «вадкай рыбінай косткі») былі зафіксаваны і вывучаны прафесарам Масачусэцкага ўніверсітэта Джоном Бушам (John Bush). У супрацоўніцтве з Даньё Палуска (Danjo Paluska), Д. Ліберман стварае «скульптуру з вады». Плыні і кроплі вады ўтвараюць сілуэт рыбы, а падсвечванне страбаскапічнымі лямпамі дае эфект «завісання» кропляў у паветры. Асноўныя выяўленчыя сродкі твора – плыні і кроплі вады рухаюцца быццам бы ў запыленым часе. Такім чынам, называючы свае праекты «скульптурамі», аўтар зазначае іх трохмернасць і працуе з такой важнай для мастацтва катэгорыяй як час. Д. Лібермана прываблівае праблематыка візуалізацыі часу і яго ўспрыняцця, таму ён акцэнтуюе ўвагу на неабходнасці непасрэднага кантакту паміж творами і гледачом.

**Скульптура і жывапіс.** «Studio Swine» (Super Wide Interdisciplinary New Explorers) – калектыў, заснаваны ў 2011 г. Азусай Муракамі (Японія) і Аляксандрам Гроўсам (Вялікабрытанія). Іх работы знаходзяцца ў межах сінтэзу скульптуры, інсталяцыі, кіно, тэатра і адрозніваюцца імерсіўнасцю. Вопыт мастакоў у сферы архітэктуры дазваляе ім з асаблівай вобразнай выразнасцю працаваць з прасторай. Свае трохмерныя аб'екты студыя стварае, ужываючы самыя сучасныя тэхнічныя дасягненні. Частымі выяўленчымі сродкамі іх работ становіцца



пара або дым. Цікавай з пункту гледжання ўжывання вобразных магчымасцей «пары» з'яўляецца іх скульптура «Інтэнсіўны блакітны» (Blue (Infinity Blue), 2018 г.). Скульптура вышыняй 8,5 метраў, па сутнасці, з'яўляецца помнікам фотасінтэзу, які дае нам жыццё – падчас кожнага ўдыху чалавек атрымлівае кісларод. У аснове твора складаная ідэя – паказаць нябачныя рухавікі жыцця. Мастакі былі захоплены інфармацыяй пра цыянабактэрыі – сіне-блакітныя водарасці, адны з самых старажытных жывых арганізмаў на планеце Зямля. Цыянабактэрыі з'явіліся на нашай планеце каля 3 млрд. гадоў назад і змянілі яе аблічча. Яны навучыліся жыць і развівацца, выкарыстоўваючы вуглякіслы газ, вадру і сонечнае святло, сталі вылучаць кісларод як пабочны прадукт сваёй жыццядзейнасці. Менавіта гэтыя арганізмы зрабілі атмасферу Зямлі багатай кіслародам і, паядаючы вуглякіслы газ, знізілі тэмпературу планеты, давёўшы яе 2,5 млрд. гадоў назад да стану глабальнага абледзянення, калі лёд пакрываў вялікую частку Зямлі [5]. Скульптура сваім вертыкальным сілуэтам, які ствараецца з пластычных сфер, пастаўленых адна на адну, нагадвае і курыльніцу, і форму ДНК. Сімвалічна вырашана паверхня гэтага мастацкага аб'екта, яна створана з керамічных панеляў з карнуэльскай гліны, пакрытых аксіднай палівай, што павінна нагадваць аб мясцовых традыцыях здабычы карысных выкапняў. Рэльефная паверхня панеляў-плітак пабудавана на графічным малюнку алгарытму рэакцыі-дыфузіі, якая сустракаецца ў жывых істот. У сценкі скульптуры ўманціраваны 32 віхурныя «гарматы», што рытмічна страляюць колцамі дыму. «Studio Swine» ў гэтым праекце таксама дэманструе мультысэнсорны падыход: колцы дыму маюць водар «спрадвечных сусветаў». Парфумерная кампазіцыя была распрацавана сумесна з парыжскім парфумерным домам «Givaudan». Такім чынам, глядач на ўзроўні адначасова ўсіх

органаў пачуццяў пагружаецца ў атмасферу раніцы планеты Зямля.

У цыкле «Туманныя карціны» (частка праекта «Wave. Particle. Duplex») мастакі ствараюць імітацыю традыцыйнага жывапісу. Творцы дэкламуюць, што з'яўляюцца прыхільнікамі «гудзонскай школы жывапісу», творчасці Уільяма Цёрнера. Цёрнер, англійскага рамантыка, які шмат увагі надаваў адлюстраванню прыродных стыій, візуалізацыі эфектаў прахаджэння святла праз вільготнае паветра. У якасці інтэрпрэтацый візуальнай праблематыкі твораў У. Цёрнера можна разглядаць панелі з плазменымі элементамі з «Туманых карцін». Сучаснымі мастакамі былі захаваны формы і памеры станковых палосен: панелі на сцяне мякка выпраменьваюць каляровае святло. Крыніца святла павольна рухаецца ўнутры празрыстай скрынкі, напоўненай «туманам». Па спалучэнні колераў гэтыя творы нагадваюць цёрнераўскую каларыстычную гаму.

На дадзены момант традыцыйныя формы існавання выяўленчага мастацтва не згубілі сваёй актуальнасці, што пацвярджаецца, з аднаго боку, тэрміналогіяй, якую ўжываюць самі мастакі і даследчыкі іх творчасці для таго, каб ахарактарызаваць відавую прыналежнасць твораў. З другога боку, на карысць гэтай папулярнасці сведчаць самі творы мастацтва, іх фармальныя і выяўленчыя характарыстыкі. Сярод відаў мастацтва найбольшай папулярнасцю карыстаецца скульптура, але ў новых фарматах яе прачытання, перш за ўсё з «прыбаўкай» кінетычных элементаў. Жывапіс, які перш за ўсё працуе з колерам і адлюстраваннем ілюзорнай прасторы, таксама знаходзіць водгук і разнастайныя формы інтэрпрэтацыі ў творчасці сучасных мастакоў. Адначасова спектр ужывання тэхналагічнага інструментарыя пашыраецца вельмі хуткімі тэмпамі. Ужо сталі класікай відэаінсталяцыі, якія працуюць на плоскасць,

шмат было знойдзена цікавых форм з відаэпраекцыямі на аб'ёмныя элементы. Як падкрэслівае М. Раш, «тэхналагічнае мастацтва, што паўстала дзякуючы вынаходніцтвам, якія не мелі да свету мастацтва прамых адносін <...> дало мастацтву штуршок у кірунку, які раней быў прэрагатывай інжынераў і тэхнолагаў» [6, с. 8]. Разнастайныя механізмы, машыны, электронныя камунікацыі, дасягненні ў біялогіі, фізіцы і оптыцы дапамагаюць большай творчай разняволенасці мастакоў, а часам самі факты «адкрыццяў» працуюць як феномен натхнення.

### ЛІТАРАТУРА

1. Ан, К. Кто боится современного искусства? / К. Ан, Д. Черazi ; пер. с англ. Л. Речной. – М. : Ад Маргинем, А+А, 2018. – 136 с.
2. Андреева, Е. Всё и ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века [Электронный ресурс] / Е. Андреева. – Режим доступа: [http://www.teterin.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=279&Itemid=122](http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=279&Itemid=122). – Дата доступа: 24.03.2021.
3. Гомперц, У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси / У. Гомперц ; пер. с англ. И. Литвиновой. – М. Синдбад, 2019. – 464 с.
4. Ерохин, С. В. Цифровое искусство: преемственность традиций / С. В. Ерохин // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2009. – № 8. – С. 178 – 184.
5. Кочеткова, А. Фотосинтезирующие цианобактерии выжили в темноте глубоко под землёй [Электронный ресурс] / А. Кочеткова // N+1. – Режим доступа: <https://nplus1.ru/news/2018/10/02/cyanobacteria>. – Дата доступа: 10.02.2021.
6. Раш, М. Новые медиа в искусстве / М. Раш ; пер. с англ. Д. Панайотти. – М. : Ад Маргинем, 2018. – 256 с.
7. Stephen Knapp [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.lightpaintings.com/museums-1/g16io3ym4kzm8kjk9zd1eiyk520s2e>. – Date of access: 23.03.2021.

## РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу творчества современных художников в контексте использования новых технологий. Для анализа были выбраны те художественные произведения, которые можно отнести к традиционным видовым формам существования изобразительного искусства (алтарная картина, фреска, станковая картина, витраж, скульптура, фотография). Целью статьи стало исследование степени актуальности традиционных форм изобразительного искусства и их взаимодействия с новым технологическим инструментарием.

## SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the work of contemporary artists in the context of using new technologies. For analysis, those artworks were chosen, which can be attributed to traditional species of fine art (altar painting, fresco, stank painting, stained glass, sculpture, photography). The purpose of the article was to study the degree of relevance of traditional forms of visual art and their interaction with new technological tools.

## **ОСНОВНЫЕ СПОСОБЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ЖИВОПИСИ КИТАЯ XXI ВЕКА**

*Белорусская государственная академия искусств  
(Поступила в редакцию 19.07.2021)*

Актуальность исследования современной живописи Китая вызвана наличием широкого спектра направлений и стилей, разнообразием методов и способов интерпретации сюжетов и образов. Современный китайский город, будь то мегаполис или небольшой провинциальный центр, привлекает к себе внимание художников, которые через бесконечную комбинацию символов, ощущений и посылов облачают собственное видение происходящих в стране явлений в произведения искусства.

В Китае в первые десятилетия XXI в. происходят трансформации, процессы модификации городского пространства ввиду ряда причин: повышения общего благосостояния нации, изменения государственной политики в области городского управления и городского строительства, увеличения инвестиций в городское развитие, уменьшения социально-классового разрыва между городом и деревней и других.

Отталкиваясь от обозначенных трансформаций городского пространства и трактовки образов, целью статьи является анализ способов интерпретации городского пространства в живописи Китая XXI в.

Внешний облик городов находится в соразмерной зависимости от китайских традиционных философских понятийных категорий и положений. Развитие китайских городов также напрямую зависит от особенностей менталитета его жителей. Практически всю историю Китая пронизывает концепция «средности как высшей формы бытия» – золотой середины как

наиболее совершенной формы функционирования составных частей общества. Такие положения воплотились в правилах строительства архитектурных сооружений и в композиции китайских городов [3, с. 83].

На кардинальные трансформации образа китайских городов обращает внимание Лян Сычэн, автор книги «История архитектуры Китая». По словам учёного, за последние десятилетия жизнь и общество в Китае вестернизировались, а люди в целом разрушили присущую Китаю архитектурную традицию и связанные с ней искусства [4, с. 6]. Поскольку в крупных торговых портах Китая в конце XIX – начале XX в. здания строились в западном стиле и шёл стремительный процесс навязывания иностранной системы градостроительства, многие приморские города кардинально изменили свой облик. Древние оригинальные и выполненные в традиционном китайском стиле сооружения были либо разрушены, либо переделаны, либо перекрыты новыми постройками. Лян Сычэн видел серьёзную проблему в том, что знаковые исторические здания (historical landmark) и местный колорит (local color) приносятся в жертву во имя модернизации [4, с. 6].

Изменяется не только физический облик города, но и образ города в восприятии его жителей. Образ – это способ взаимодействия человека и мира, в некотором смысле, это визуальная декларация действительности [2, с. 15]. Образ также характеризуется двойственностью восприятия: он базируется на существующих в физической реальности вещах и объектах, также образ является проекцией сущности объекта в сознании человека или группы людей [2, с. 15]. Согласно Ю. Р. Гореловой, в формировании образа присутствуют стадии первичного чувственного восприятия человека, логического осмысления, активизируются процессы памяти и воображения. При этом образ

лишён коллажности и мозаичности, а напротив, характеризуется целостностью [2, с. 15]. Образ не может существовать без непосредственного участия человека. У одного человека может сформироваться несколько совершенно противоположных образов одного и того же города и городского пространства. К. Линч в книге «Образ города» считает, что у города имеется общественный образ, который совпадает с множеством отдельных образов, а также серия общественных образов города, каждый из которых сформировался у значительного числа горожан [6, с. 46].

Для современного искусства пейзажная городская живопись, вне зависимости от того, выражает она гуманистическую заботу о населении города или об окружающей среде в целом, стала отражением позиции человека-творца перед лицом всего исторического процесса [5, с. 143].

В контексте заявленной проблематики можно отметить значительное количество научных публикаций, рассматривающих понятие «образ города», обращающихся к особенностям формирования городского пространства на территории Китая, при этом искусствоведческих работ, посвящённых жанрово-образной специфике современных живописных городских пейзажей, явно недостаточно.

Рассмотрим городские мотивы в современной китайской живописи. В творчестве художника Чжан Синьцюаня большая часть произведений – это выполненные в технике масляной живописи картины с изображением городских пространств, являющихся символом урбанизации. Таковыми являются его знаковые работы: «Город, в котором много иностранцев», «Сигнальная башня», «Трамвай», «Холодная роса у веранды», «Река Сучжоухэ», «Перекрёсток». Чжан Синьцюань обнажает душу города и показывает его с мрачных сторон. Образ городского

пространства строится на отрывочных моментах из потока воспоминаний художника в сочетании с размытыми пятнами, которые таят в себе непознанную, скрытую историю места. Такой является картина «Перекрёсток» (рисунок 1): в центре полотна размещено размытое изображение здания – это символ китайского прогресса. Внизу полотна располагается перекрёсток – символ человеческих устремлений, поисков, несбыточных надежд. Контрастно выглядит кислотно-розовое небо на фоне тёмного, иссиня-чёрного перекрёстка человеческих устремлений. Художник обращает внимание на мелочность наших целей на фоне глобального бескрайнего бытия. Современный город видится художнику поражённым и искажённым, подвергшимся пагубному влиянию технического прогресса. Чжан Синьцюань даже не изображает на своих полотнах человека: он затерялся в большом городе, стал его незаметной частью. Быстрые ритмы жизни, прогрессивное развитие техники обесчеловечили город и обеспечили господство чёрных, пустых, бездушных небоскрёбов.



Рисунок 1. Чжан Синьцюань. Перекрёсток, 2006 г., холст, масло, 135x155 см

Схожая стилистика присуща картине «Сигнальная башня» (рисунок 2). Художник выбирает уже привычный для него угол



зрения — на одном уровне с изображённым видом города. В картине практически отсутствует градация цвета, а контрастность и иллюзия объёма достигаются с помощью чёрно-белой палитры. Высокотехнологичный город с достигающей неба башней должен бы был символизировать достижения прогресса страны. Однако весь блеск меркнет, облик города омрачён. Даже редкие оттенки белого цвета не придают картине теплоты, а ночной образ города не кажется таинственным и манящим, а напротив скучным и пустым.



Рисунок 2. Чжан Синьцюань. Сигнальная башня, 2004 г., холст, масло, 140x180 см

Во многих картинах Чжан Синьцюаня прослеживается сверхчувственное начало, на передний план выносятся тёмная, нередко ирреальная действительность. Образы городских пространств не являются частью выдуманной, виртуальной реальности и облечены в индивидуальное восприятие их художником. Чжан Синьцюань не стремится найти и показать близкое его сердцу определённое воспоминание или конкретное место города, как это происходит у многих современных китайских живописцев (к примеру, у Яо Дунцина). Чжан Синьцюань пытается соединить в изображениях пространств города безнадежное будущее с мрачным настоящим. Для художника важно

заставить общество задуматься над проблемами неконтролируемой урбанизации.

Патриотические мотивы прослеживаются в картине «Дом-музей первого съезда КПК» (рисунок 3) Жэнь Миня. В этом доме летом 1921 г. Мао Цзэдун и другие революционеры объявили о создании Китайской коммунистической партии. Музей расположен в Шанхае, и художнику удалось представить два присущих городу облика – исторический и современный. На переднем плане располагается сам музей – символ старой эпохи, которая по нынешний день остаётся частью государственной системы Китая, а на заднем плане – многоэтажное здание, символизирующее современный прогрессивный Китай. В трактовке Жэнь Миня этот дом-музей стал местом, где одновременно объединяются прошлое, настоящее и будущее не столько города, сколько всего Китая. Это подчёркивает и возвышающийся национальный флаг.



Рисунок 3. Жэнь Минь. Дом-музей первого съезда КПК, год неизвестен, холст, масло, 100x100 см

Национально-исторические черты, которые выражаются в мотиве «старого города», присущи творчеству Яо Дунцина. В его картинах предстает облик старого Шанхая с ветхими, но ухоженными переулками-лонтанами (лунтанами) и домами в стиле шикумэн (рисунок 4). Художник показывает близкие и

дорогие сердцу места, в которых прошло его детство. В его работах прослеживается параллель с идеями Чжан Синьцюаня о необходимости соблюдения баланса в городском общественном развитии и сохранения традиций и исторически ценных мест. Постепенное возведение небоскрёбов и снос утративших колорит построек непременно приведёт к утрате исторической памяти у будущих поколений. Данная проблема заботит художника, и посредством своих полотен Яо Дунцин пытается заставить людей задуматься над неконтролируемой урбанизацией. Полотнам художника присуще тёплое ощущение близости пространства, чувство родного места. Обращение к историческому прошлому в современных городских реалиях передаётся без вычурной эпичности и монументальности. Пример Шанхая в данном случае уникален ввиду синтеза европейских и китайских архитектурных традиций в этом городе. На территории Шанхая в прошлые столетия встретились две цивилизации, обострился конфликт между ними, приведший к войнам и переделу территорий. Шанхай в XX в. был разделён на подчинённые европейским странам районы, в каждом из которых сформировался собственный архитектурный стиль. Шанхай XXI в. комбинирует богатое историческое наследие ушедших эпох.



Рисунок 4. Яо Дунцин. Лонтаны Шанхая 22, 2017 г., холст, масло, 60x60 см

Художник Лю Хунвэй создаёт образы «маленького человека в городе». На картине «Танго на тарелке» (рисунок 5) на крыше здания расположена большая тарелка, внутри которой помещены люди. Каждый из них выполняет нескоординированный набор действий в хаотичном порядке. Картинное пространство выстроено геометрически пропорционально. Важная деталь картины – шахматная доска, именно на ней находится тарелка с людьми, представляющими, как фигурки из игры, маленькие частицы большого города. Архитектурные объекты обрамляют шахматную доску, и, кажется, люди даже не отдают себе отчёт в том, что на самом деле являются лишь частью чьей-то игры. В названии картины художник комически высмеивает сложившуюся в мире ситуацию. Люди считают, что самостоятельно выстраивают свою судьбу, как движения в танце танго, однако в действительности располагаются на шахматной доске и не способны заглянуть за её пределы.



Рисунок 5. Лю Хунвэй. Танго на тарелке, 2004 г., холст, масло, 120x1500 см

Восприятие городского пространства вызывает у художников желание передать атмосферу места и впечатления от города. Личностные ощущения не всегда передаются в ярких тонах. Каждый творческий человек посредством своих произведений стремится донести конкретный идейный посыл при помощи формирования определённых мотивов в интерпретации

городского пространства и образа города. Для современных китайских художников-живописцев характерны противоречивые мотивы и способы раскрытия образа города.

Можно выделить художников, которые затрагивают проблематику бесконтрольной урбанизации и её пагубное влияние на человека и социальные отношения. Разнообразие исторического наследия становится центральной темой творчества другой части китайских художников, показывающих родные и близкие сердцу места в городе. Национально-патриотическая тема также находит отражение в работах живописцев. Показ противостояния «маленького человека» и большого города – ещё один способ интерпретации городского пространства в современной живописи Китая.

Обобщая имеющиеся тенденции в раскрытии образа города в живописи, отметим, что современный город представляет собой «бесконечную комбинацию сочетаний различных сторон жизни и соответствующих им многообразных форм и впечатлений» [1, с. 48], что и находит соответствующее воплощение на полотнах художников.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Горанская, Т. Г. Образ города в современной живописи (на примере Гродно) / Т. Г. Горанская // *Zeszyty Nauk. Politech. Częstochowskiej. Budownictwo*. – 2011. – Z. 17 (167). – S. 43 – 48.
2. Горелова, Ю. Р. Образ города в восприятии горожан [Электронный ресурс] / Ю. Р. Горелова. – М. : Институт наследия, 2019. – 154 с. – Режим доступа: <http://heritage-institute.ru/?books=gorelova-yu-r-obraz-goroda-v-voSPIriatii>.
3. Лучкова, В. И. История китайского города. Градостроительство, архитектура, садово-парковое искусство / В. И. Лучкова. – Хабаровск : Изд-во Тихоокеанского государственного ун-та, 2011. – 442 с.

4. Лян, Сычэн. История архитектуры Китая / Сычэн Лян. – Пекин : Книжный магазин Синьчжи Саньянь, 2011. – 329 с. – 梁思成. 中国建筑史 / 思成梁. – 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2011. – 329页.
5. Сюй, Сялинь. Поэтический городской пейзаж / Сялинь Сюй // Изобразительное искусство. – 2016. – № 7. – С. 142 – 143. – 徐夏林. 诗意的城市风景 / 夏林徐 // 美术. – 2016. – №7. – 142-143页.
6. Lynch, K. The image of the city / K. Lynch. – Cambridge : The M. I. T. Press, 1960. – 194 p.

### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные способы интерпретации городского пространства в современной китайской живописи. На основе анализа сюжетов и символики отдельных элементов выделены следующие характерные мотивы для живописных произведений, в которых смысловой доминантой является городское пространство: неконтролируемая урбанизация, культурно-историческое наследие, национально-патриотическая тема, противостояние «маленького человека» и города.

### SUMMARY

The article discusses the main ways of interpreting urban space in modern Chinese painting. Based on the analysis of plots and symbolism of individual elements, the following characteristic motives for paintings can be distinguished, in which the semantic dominant is the urban space: uncontrolled urbanization, cultural and historical heritage, national-patriotic theme, confrontation between the «little man» and the city.

*Пешина Ю. С.*

**ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: ИСТОРИКО-  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*Белорусская государственная академия искусств  
(Поступила в редакцию 05.08.2021)*

История развития цифрового искусства начинается с конца 1950 – начала 1960-х годов и продолжается по сегодняшний день. Тем не менее, в искусствознании до сих пор остаётся открытым ряд вопросов, касающихся данной области современного искусства. Отсутствие общепринятого единообразного подхода к определению места цифрового искусства и его ответвлений в привычной системе искусств, а также единой терминологии сегодня можно назвать одной из наиболее актуальных проблем.

Понятия «цифровое искусство» и «искусство новых медиа» относятся к широкому спектру совершенно разных художественных практик. Среди них произведения, как созданные с помощью цифровых технологий, но принимающие материальную форму (картины, скульптура или фотографии), так и существующие исключительно в цифровом виде (сетевое искусство). Подобные произведения зачастую синкретичны и находятся на стыке разных видов, форм, жанров, стилей и т. д. Они могут воплощать в себе сочетание изображения, звука, видео, компьютерной анимации, текста, света, технологий виртуальной или дополненной реальности. Многие авторы используют в своих произведениях фрагменты популярных в социальных сетях видео, интернет-мемов, фотографий – маркёров онлайн-жизни общества.

Термин «искусство новых медиа» сегодня употребляется наравне с термином «цифровое искусство». Для того, чтобы

понять разницу между ними, рассмотрим примеры того, как исследователи употребляют эти понятия в своих работах, посвящённых цифровому искусству.

Исследователь Майкл Раш в книге «Новые медиа в искусстве» под понятием «цифровое искусство» подразумевает произведения, созданные исключительно при помощи компьютера: «Сфера цифровых технологий, где главным инструментом работы является компьютер, включает в себя разные виды современного технологичного искусства, от кино и фотографии до мелодий на синтезаторе, CD-ROMов и так далее»[6, с. 184]. В раздел книги «Цифровые технологии в искусстве» входят цифровая обработка фотографий, цифровой кинематограф, компьютерное искусство, интерактивное искусство в Интернете, интерактивное искусство в виде инсталляций и кинематографа, а также виртуальная реальность. Однако исследователь не до конца разделяет эти понятия и в дальнейшем не придерживается данной классификации. Во введении к книге М. Раш упоминает: «Она рассказывает о ключевых тенденциях в медиаискусстве, перформансе, видеоарте, видеоинсталляциях и цифровом искусстве, в том числе о фотографических манипуляциях, виртуальной реальности и прочих интерактивных формах»[6, с. 9]. Достаточно сложно определить, по какому признаку автор разграничивает подобные произведения, вероятно, многие понятия он использует как взаимозаменяемые синонимы. Таким образом, исследование М. Раши раскрывает исторический аспект развития цифрового искусства, но теоретический аппарат в ней ещё находится на стадии формирования.

Лев Манович в книге «Язык новых медиа» пытается понять и описать логику новых медиа, изучить их своеобразный «язык» как способ структурирования информации. Он использует словосочетание «новые медиа» для обозначения художе-



ственного материала, или «медиума» – цифровых технологий. В контексте искусства новых медиа исследователь не использует такие слова, как «произведение» или «продукт», вместо этого он внедряет словосочетание «объект новых медиа». Под самим же термином «искусство новых медиа» автор подразумевает достаточно разные художественные практики, находящиеся на стыке нескольких видов искусств, мало поддающиеся однозначной классификации: «...я обращаюсь ко всем сферам функционирования новых медиа: веб-сайтам, виртуальным мирам, виртуальной реальности, мультимедиа, компьютерным играм, интерактивным инсталляциям, компьютерной анимации, цифровому видео, кино и человеко-машинным интерфейсам» [3, с. 45]. Таким образом, в перечень изучаемых им объектов входят совершенно разные области, объединяемые лишь использованием технологий – цифровым, «новым» медиумом. Вместе с тем автор практически не исследует ту область цифрового искусства, которую можно отнести к категории изобразительного искусства, например, цифровую живопись.

Более позднее исследование Кристианы Пол «Цифровое искусство» затрагивает проблему терминологии. Автор отмечает, что данный вопрос так и не решён: «То, что сейчас известно как “цифровое искусство”, с момента зарождения несколько раз меняло название: когда-то его называли компьютерным искусством, потом мультимедийным или киберискусством (1960 – 1990-е), сегодня же наряду с термином «цифровое искусство» часто используют другой, “медиаискусство” (точнее “искусство новых форм”) – в конце XX века он по большей части употреблялся применительно к кино и видео, равно как и звуковому искусству и всевозможным гибридным формам» [5, с. 7]. Исследователь пишет: несмотря на тот факт, что данные технологии активно вошли в обиход ещё в 1960-е годы, термин вклю-

чает в себя слово «новые». «Некоторые приёмы, которые используют в цифровом искусстве, возникли почти век тому назад, другими уже пользовались во всевозможных “традиционных” формах искусства. Нового в нём, пожалуй, только то, что цифровые технологии достигли такого уровня развития, что дают совершенно новые возможности для творчества и его восприятия» [5, с. 7]. Необходимо обозначить позицию К. Пол в вопросе применимости терминов «цифровое искусство» и «искусство новых медиа». Исследователь сравнивает их так: «Я провожу самоочевидное, но крайне важное разграничение между искусством, в котором цифровые технологии используются как инструмент для создания более или менее традиционных произведений – фотографий, гравюр, скульптур – и подлинно цифровым компьютерным искусством, которое создаётся, хранится и распространяется с помощью цифровых технологий и в качестве выразительных средств использует исключительно их. Именно последнее, как правило, и обозначают термином “медиаискусство”. Две этих крупных категории цифрового искусства сильно разнятся в проявлениях и эстетике и позволяют произвести начальное межевание территории, которая по сути своей чрезвычайно разномастна» [5, с. 8]. Таким образом, автор выделяет цифровое искусство как часть медиаискусства, приближённую к «традиционным» видам искусства.

Совсем иную терминологию использует российский исследователь Семён Владимирович Ерохин, активно применяя понятия «цифровое искусство» и «цифровое изобразительное искусство». В область его научных интересов, в отличие от вышеперечисленных авторов, входят виды цифрового искусства, которые можно отнести к понятию «изобразительное». Выбор терминологического аппарата автор комментирует в книге «Эстетика цифрового изобразительного искусства»: «Ос-

новная причина очевидно заключается в том, что термин “цифровое” указывает не только на техническую сторону вопроса – использование компьютеров или других цифровых устройств (возможности которых часто приближаются к полноценным компьютерам), но и на более фундаментальные явления, скрывающиеся за понятием “цифровое”. Можно предположить, что смена терминологии была обусловлена тем, что определение “цифровое” подчёркивает математизированность и алгоритмизированность современного изобразительного искусства» [1, с. 5]. Данная терминология активно используется современными исследователями цифрового искусства и его «изобразительных видов» в русскоязычном искусствоведческом пространстве, среди них С. Тамулевич, О. Исаева, П. Бугаева и другие. К формам цифрового изобразительного искусства, помимо прочих, исследователь относит искусство новых медиа. С. Ерохин отмечает, что сам термин «искусство новых медиа» устарел, как устаревают многие художественные практики, которые входят или входили в данное понятие: «Постоянное развитие и совершенствование медиатехнологий определяет постоянную динамику направлений, рассматриваемых в рамках “Искусства новых медиа”, пополняя их новыми и выводя старые в разряд “традиционного искусства”. Так, в первой половине XX века к “Искусству новых медиа” можно было отнести фотоискусство и искусство кино; в середине XX века – искусство телетайпа и РТТУ-арт; в 1960-е годы – видеоарт. Сегодня даже компьютерное искусство в его инструментальном понимании уже, очевидно, покидает область “новых медиа”» [1, с. 189]. Автор отмечает, что на текущий момент к данной области можно отнести коммуникационные и интерактивные виды цифрового искусства. Терминология С. Ерохина также не лишена объективных недостатков: многие виды и формы цифрового искусства,

которые он относит к категории «изобразительного», таковыми не являются, поскольку в них отсутствует изобразительность как таковая.

Екатерина Ивановна Каленкевич в диссертационном исследовании «Феномен сетевого искусства (net art): художественная и коммуникативная специфика» также рассматривает данные термины: «В отношении термина new mediaart мы, так же как и множество других исследователей, придерживаемся позиции о его неясной трактовке, о размытости границ между “новыми” и “старыми” медиа, об условности “новизны” new media, считая этот подход устаревшим в силу тотальной дигитализации современной культуры <...> очевидно, что этот термин используют в качестве синонима понятию Digital Art, определяя феномены, созданные с помощью компьютерных технологий. Принимая во внимание эту позицию, мы предлагаем в дальнейшем использовать термин Digital Art как более ёмкий и обобщённый, позволяющий чётко определить особенности этой области искусств» [2, с. 34].

На примере данных исследований мы можем увидеть, насколько разных подходов и концепций придерживаются современные исследователи. Сформируем собственное понимание терминов «цифровое искусство» и «искусство новых медиа». Оба термина имеют схожее значение. Термин «искусство новых медиа», происходящий от английского «newmediaart», где медиа – это множественное число слова медиум, обладает значением «художественный материал», «посредник» или «инструмент», используемый художником для создания произведения искусства. В конце XX в. термин «новые медиа» стали применять также для обозначения интерактивных, мультимедийных электронных источников информации и новых форм коммуникации, в целях разграничения их с традиционными,

аналоговыми средствами массовой информации, таких как газеты и другие. Термин «новые медиа» используется не только применительно к сфере искусства, но также в области средств массовой информации (англ. «mass media»). В англоязычной среде слова «медиа», «медиум» имеют большее распространение и сферы применения, нежели в русскоязычной. Под «искусством новых медиа» в первую очередь сегодня подразумевают широкий ряд современных художественных практик, среди которых можно выделить видеоарт, саунд-арт, мультимедийные интерактивные инсталляции, использующие большое количество разных цифровых технологий, сетевое искусство. В самом понятии «новые медиа» акцент смещается на множественность цифровых «инструментов» и «материалов», которые составляют произведения искусства. Важнейшими особенностями искусства новых медиа можно назвать коммуникативную направленность и широкий спектр средств «медиумов», оказывающих влияние на зрителя. Наблюдается связь этого вида искусства с Интернетом, который выступает и как средство коммуникации, и как пространство бытования произведений, и как фактор, влияющий на идейно-тематические особенности произведений. Вместе с этим, вызывает скепсис употребление словосочетания «новые медиа» в контексте явлений, многие из которых уже устарели и вышли из употребления в современной жизни людей. С одной стороны, категория новых медиа постоянно развивается и новые явления постепенно замещают устаревшие. С другой – многозначность данного термина вызывает некоторую путаницу, проблему идентификации произведения искусства (в особенности изобразительного), затрудняет его классификацию. В то же время прилагательное «цифровое» не имеет чёткой семантической привязки к конкретным явлениям, оно лишь характеризует виртуальную, информационную при-

роду описываемых объектов и в полной мере даёт представление об их специфике, открывает более лёгкие возможности для дальнейшей классификации.

Рассмотрим также вопрос классификации произведений цифрового искусства в целом и цифрового изобразительного искусства в частности. Обратимся к устоявшимся существующим концепциям деления искусств на системы. Среди них можно выделить следующие: по способу восприятия – «слуховые» и «зрительные» искусства (И. И. Иоффе); по форме существования – «пространственные», «временные» и «пространственно-временные» (М. С. Каган); по функциональной структуре – «изобразительные» (живопись, графика, скульптура, фотография) и «неизобразительные», или «бифункциональные» (архитектура, прикладное искусство и дизайн), или «абстрактные» (С. Х. Раппопорт, А. П. Мардер); в рамках феноменологического подхода – «лингвистические» и «нелингвистические» (М. Ризер); по утилитарности – «прикладные» и «изящные».

Каждая из вышеперечисленных концепций основана на определённом подходе и учитывает разные критерии. Однако на практике при непосредственном анализе конкретного произведения так или иначе затрагиваются все эти концепции, так как ни одна из них не является универсальной, позволяющей в полной мере идентифицировать и классифицировать произведения современного искусства, в особенности цифрового. Вместе с тем зачастую возникает путаница.

Вновь обратимся к С. Ерохину. В книге «Эстетика цифрового изобразительного искусства» содержится анализ места форм цифрового искусства в уже сложившейся системе изобразительного искусства. Разработанная им классификация основывается на технологии создания произведения и основной среды существования из реальности либо виртуального про-

странства. Автор, базируясь на работах англоязычных исследователей, разграничивает «цифровое искусство», то есть искусство, выполненное при помощи цифровых технологий, и «традиционное искусство», созданное посредством реальных художественных материалов. Оба термина базируются на английских аналогах «digital art» и «traditional art». Рассмотрим наглядно систематизированную информацию о предлагаемой С. Ерохиным классификации основных форм искусства в зависимости от технологии создания художественных произведений и основной среды их существования. Так, в рамках традиционной формы цифровые технологии не используются вовсе; псевдоцифровая включает в себя произведения, которые создаются с помощью традиционных материалов изобразительного искусства, но их основной средой существования является компьютерная виртуальная среда; цифровая форма – художественные произведения, созданные с использованием только цифровых технологий; в рамках гибридной формы используются как цифровые, так и традиционные (нецифровые) технологии. Здесь выделяются традиционно-цифровая (произведения, где завершающий этап работы над художественным произведением осуществляется с помощью традиционных техник изобразительного искусства) и цифро-традиционная (завершающий этап работы осуществляется с помощью цифровых технологий) формы.

Диссертация Д. Некрасова «Художественная специфика цифрового искусства (на примере творчества художника кино)» развивает заложенные С. Ерохиным принципы структурирования и систематизации современных художественных произведений искусства в зависимости от среды их создания, технологий и материалов. Автор делит изобразительное искусство на три основные группы: традиционное (подлинник создан как

материальный физический объект), цифровое (подлинник создан полностью в цифровой среде) и гибридное (произведение искусства, созданное с помощью совмещения цифровых и материальных технологий). Далее эти категории разделяются на более мелкие согласно их характерным особенностям, учитывающим такие параметры, как интерактивность, возможность изменения, демонстрации в трёхмерном пространстве и другие.

По мнению Е. Каленкевич, цифровое искусство («digital art») следует рассматривать как объединение разных художественно-активных областей: художественная апробация интернет-технологий, дигитальные перформативные практики, дигитальные инсталляции, эстетизация технической специфики компьютера, практик, связанных с «художественным программированием», а также «периферийная группа, инварианты традиционных видов искусств» [2, с. 40]. Тем не менее, некоторые предложенные ею области и их подвиды могут вызвать дискуссию, к тому же исследователь не рассматривает изобразительные виды цифрового искусства, обобщая их категорией «компьютерная графика», однако данная область не включает в себя, например, цифровую живопись.

Сложные отношения между технологиями и искусством, реальным и виртуальным затрудняют разработку универсальной системы анализа и классификации. Вопросы, разрабатываемые исследователями ещё двадцать лет назад, не только не потеряли актуальность, но и обострились ввиду стремительного развития современных технологий. На текущий момент концепции деления искусств на системы, предложенные Е. Каленкевич и С. Ерохиным, наиболее актуальны, однако требуют доработки и, возможно, совмещения. В рамках терминологии в данной области предлагается использование термина «цифровое искусство» как гибкого, понятного и однозначного



определения, в полной мере раскрывающего специфику обозначаемого явления.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ерохин, С. В. Эстетика цифрового изобразительного искусства / С. В. Ерохин. – СПб. : Алетейя, 2010. – 431 с.
2. Каленкевич, Е. И. Феномен сетевого искусства (Net art): художественная и коммуникативная специфика : дис. ... канд. искусств. : 17.00.09 / Е. И. Каленкевич. – Минск, 2019. – 159 с.
3. Манович, Л. Язык новых медиа / Л. Манович. – М. : Ad Marginem, 2018. – 400 с.
4. Некрасов, Д. Ю. Художественная специфика цифрового искусства (на примере творчества художника кино) : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Д. Ю. Некрасов. – М., 2015. – 147 с.
5. Пол, К. Цифровое искусство / К. Пол. – М. : Ad Marginem, 2017. – 217 с.
6. Раш, М. Новые медиа в искусстве / М. Раш. – М. : Ad Marginem, 2018. – 256 с.

### РЕЗЮМЕ

В статье с точки зрения историко-теоретических аспектов рассматривается место цифрового искусства в системе изобразительного искусства. Для анализа были выбраны искусствоведческие исследования кураторов, историков и теоретиков о цифровом искусстве. Целью статьи стала систематизация и упорядочивание знаний о существующих подходах к определению места цифрового искусства и его ответвлений в системе искусств, а также исследование терминологии в данной области.

### SUMMARY

The article examines the place of digital art in the system of fine arts from the point of view of historical and theoretical aspects. For the analysis, we selected art history studies of curators, historians and theorists about digital art. The purpose of the article was to systematize and streamline knowledge about existing approaches to determining the place of digital art

and its branches in the system of fineart, as well as to study terminology in this area.

*Пікулік А. М.*

## **ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ БЕЛАРУСКАГА МАСАЦТВА ДЗІЦЯЧАЙ КНІГІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН  
Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 02.09.2021)*

Беларуская дзіцячая кніжная ілюстрацыя – неад’емная частка нацыянальнага графічнага мастацтва – за час свайго існавання перажыла як перыяды яскравага росквіту, так і часы пэўных крызісаў. Мастацтва дзіцячай кнігі, якое ў сучасным разуменні гэтага тэрміна ўзнікла ў перыяд нацыянальна-культурнага адраджэння пачатку ХХ ст., заўсёды прыцягвала ўвагу вядучых мастакоў-графікаў. Для многіх з іх «карцінка ў дзіцячай кніжцы» стала справай жыцця, для іншых – выпадковым эпизодам, але амаль заўсёды гэты від выяўленчага мастацтва быў звязаны са смелымі творчымі пошукамі і эксперыментамі. Карыстаючыся крыху большай ступенню свабоды ў часы панавання ідэалагічных догмаў, мастакі дзіцячай кнігі выкарыстоўвалі ілюстрацыю як палігон для выпрацоўкі новых пластычных вырашэнняў: тут часам былі апрабаваны кампазіцыйныя і колеравыя пошукі, якія пазней распаўсюджваліся і паспяхова развіваліся ў іншых відах і жанрах айчыннага выяўленчага мастацтва.

Нягледзячы на вялікае значэнне і працяглы час развіцця мастацтва дзіцячай кнігі, беларуская мастацтвазнаўчая навука да гэтай пары перад ім у вялікім даўгу. Па-першае, беларуская дзіцячая кніжная ілюстрацыя ніколі не была прадметам спецыяльнага і комплекснага мастацтвазнаўчага аналізу. Ас-

ноўныя этапы яго развіцця, творчасць вядучых мастакоў у пэўнай ступені разглядаліся ў беларускай мастацтвазнаўчай навуцы ў межах нешматлікіх агульных даследаванняў гісторыі выяўленчага і кніжнага мастацтва [7; 8], у асобных даследаваннях беларускага графічнага мастацтва.

Вывучэнне айчыннай кніжнай графікі мінулага стагоддзя пачалося ў канцы 1960 – пачатку 1970-х гадоў. В. В. Церашчатава апублікавала ў гэты перыяд даследаванне, прысвечанае мастацтву айчыннай (у тым ліку і дзіцячай) ілюстрацыі [17]. Быў сабраны каштоўны матэрыял, але сёння відавочна, што некаторыя ацэнкі і высновы аўтара праверку часам не вытрымалі і патрабуюць руплівага пераасэнсавання.

Актуальнымі для сучаснага даследчыка застаюцца работы вядомага знаўцы беларускай старадрукаванай і сучаснай кнігі – В. Ф. Шматава, які таксама ў 1970-я гады апублікаваў шэраг манаграфій, прысвечаных беларускай графіцы [19; 20; 22]. У гэтых кнігах аўтар надае вялікую ўвагу працэсам узаемадзеяння беларускай станковай і кніжнай графікі, упершыню прыводзіць аб’ектыўную ацэнку кола праблем і з’яў, якія сфарміравалі нацыянальнае (у тым ліку дзіцячае) кніжнае мастацтва. З 1970-х гадоў вывучэннем сучаснай беларускай дзіцячай ілюстрацыі паспяхова займаўся М. Гугнін, які апублікаваў на гэтую тэму шэраг змястоўных артыкулаў [9; 10].

Неаднойчы да праблем беларускага кніжнага мастацтва звяртаўся М. Барзна. Адметнай з’явай беларускага мастацтвазнаўства пачатку XXI ст. стала выданне яго манаграфіі «Беларуская кніжная графіка 1960 – 1990-х гадоў» [2]. У заяўленых храналагічных рамках аўтар асвятляе найбольш важныя тэндэнцыі ў беларускай кніжнай графіцы і, ці не ўпершыню ў айчыннай мастацтвазнаўчай навуцы, разглядае шэраг актуальных пытанняў, у тым ліку мастацкую структуру выданняў,

развіццё паліграфічнай базы рэспублікі, праблемы тыпаграфікі, у першую чаргу – мастацтва шрыфту ў кнізе і г. д., удзяляючы значную ўвагу мастацтву дзіцячай кнігі. Праблемы дзіцячай кніжнай ілюстрацыі закраналіся таксама ў даследаванні М. Баразны «Выяўленчае мастацтва Беларусі XX ст.» (2017) і іншых.

У апошнія дзесяцігоддзі XX ст. у Беларусі былі падрыхтаваны альбомныя выданні, прысвечаныя мастацтву кнігі [4; 13]. Насычаныя ілюстрацыйным матэрыялам (у тым ліку і тым, які знаёміць чытача з кніжнай ілюстрацыяй для маленькіх), гэтыя кнігі, тым не менш, не выходзяць за межы мастацкай крытыкі.

Праблемы дзіцячай кнігі закраналіся ў асобных манаграфіях, прысвечаных творчасці мастакоў-ілюстратараў (А. Паслядовіч, А. Лось, Н. і Г. Паплаўскіх, А. Кашкурэвіча і інш.) [1; 6; 12; 18].

Пытанні развіцця сучаснага кніжнага мастацтва Беларусі (у тым ліку і дзіцячага) традыцыйна асвятляліся ў мастацтвазнаўчай перыёдыцы. Артыкулы ў часопісе «Мастацтва Беларусі» («Мастацтва»), штотыднёвіках «Літаратура і мастацтва», «Культура» часцей за ўсё нясуць у сабе пэўную долю палемічнасці, часам даюць суб'ектыўныя ацэнкі, але выконваюць станоўчую ролю па прадстаўленні выяўленчага матэрыялу, яго збіранню, а часам вылучаюцца і дакладнасцю мастацтвазнаўчага аналізу. Аб праблемах кніжнага мастацтва Беларусі пісалі мастацтвазнаўцы і крытыкі: А. Атраховіч, М. Баразна, Г. Барышаў, А. Белявец, У. Бойка, М. Ганчароў, Л. Званарова, Б. Крапак, І. Назімава, Л. Налівайка, А. Ойстрах, А. Пікулік, Э. Пугачова, Г. Багданава, Г. Сакалоў-Кубай, В. Трыгубовіч, Н. Шаранговіч і іншыя.

Нягледзячы на шэраг змястоўных публікацый, мастацтва дзіцячай кнігі амаль ніколі не аналізавалася ў нашым мастац-

твазнаўстве з пункту гледжання яго спецыфікі. Па-за межамі ўвагі даследчыкаў засталіся такія неад’емныя праблемы дзіцячай ілюстраванай кнігі, як яе полікультурнасць, асаблівасці дзіцячага ўспрымання твора мастацтва, выхаваўчая, пазнавальная, эстэтычная функцыі дзіцячай кнігі і г. д. Без выкарыстання тэорыі дзіцячага кніжнага мастацтва (шырока распрацаванай у еўрапейскім мастацтвазнаўстве) немагчыма стварыць навукова пераканаўчую карціну яе развіцця як у цэлым, так і на працягу асобных гістарычных перыядаў.

Другой важнай праблемай вывучэння айчыннага кніжнага мастацтва для дзяцей стала яго фрагментарнасць. Развіццё дзіцячай ілюстрацыі ніколі не аналізавалася як непарыўны мастацкі працэс, які ўзнік са з’яўленнем старадрукаў на беларускіх землях і доўжыцца да гэтага дня. У беларускім мастацтвазнаўстве яшчэ не ўзнімалася пытанне аб вытоках ілюстраванай дзіцячай кнігі. Вучэбныя старадрукі XVI – XVIII стст., дзіцячыя кнігі XVIII – XIX стст. вывучаліся рэдка і пераважна ў межах гістарычных і кнігазнаўчых даследаванняў, многія з якіх, дзякуючы руплівай настойлівасці і навуковай добрасумленнасці сваіх аўтараў, ствараюць трывалую базу і для мастацтвазнаўчых высноў, хаця самі такімі і не з’яўляюцца. Перш за ўсё, гэта датычыцца навуковых даследаванняў М. Батвінніка, які першым у айчыннай навуцы звярнуўся да тэмы вучэбнай літаратуры на беларускіх землях і падрыхтаваў шэраг змястоўных даследаванняў на гэту тэму [3; 5].

Мастацкае аблічча некаторых вучэбных кніг XVI – XVIII стст. згадвалася ў кнігах В. Шматава [2]. У пачатку XXI ст. гісторыка-кнігазнаўчыя аспекты беларускіх старадрукаў з поспехам даследуе А. Суша [14 – 16]. Асобныя дзіцячыя выданні прыцягвалі ўвагу беларускіх гісторыкаў, філолагаў і краязнаўцаў – даследчыкаў нацыянальна-культурнага адрадж-

эння пачатку XX ст., аднак гэты матэрыял ніколі не разглядаўся ў агульным кантэксце гісторыі беларускага кніжнага мастацтва, адрасаванага дзіцячай аўдыторыі.

Сувязь паміж сучаснымі дзіцячымі выданнямі і вучэбнымі старадрукамі – адзіным відам выданняў XVI – XVIII стст., прызначаным для дзяцей, – не яўная, складаная і апасродкаваная. Тым не менш, ужо ў пачатку XVII ст. у віленскіх выданнях Мамонічаў («Граматыкі» 1618 і 1621 гг.) з’явілася гравюра з выявай вучэльні, чый павучальны сэнс непасрэдна звернуты да маленькіх чытачоў. Гэту выяву можна лічыць першай сапраўднай кніжнай ілюстрацыяй для дзяцей, створанай у Вялікім Княстве Літоўскім. На працягу доўгага часу невядомыя нам майстры-кніжнікі назапашвалі і ўдала выкарыстоўвалі ў дыдактычных мэтах магчымасці тыпаграфікі, што аказалася запатрэбаваным у беларускім кніжным мастацтве і ў больш позні час. Практычна невывучаным з’яўляецца ўплыў мастацтва лубка на дзіцячую кніжную ілюстрацыю, амаль цалкам невядомай застаецца дзіцячая кніга Беларусі XIX ст. Патрабуюць далейшага вывучэння і ўважлівага ўдакладнення многія звесткі, звязаныя з перыядам нацыянальна-культурнага адраджэння пачатку XX ст., калі ілюстрацыя ў дзіцячай кнізе была вельмі запатрабаванай грамадствам і ўпершыню асэнсоўвалася як асобны від графічнага мастацтва.

Свайго зацікаўленага даследчыка чакае пакуль і крэатыўнае, нацэленае на творчы эксперымент кніжнае мастацтва 1920-х гадоў, і супярэчлівая творчасць мастакоў дзіцячай кнігі 1930 – 1950-х гадоў, калі моцны ідэалагічны ціск на творцаў збольшага кампенсавалася наяўнасцю ў беларускім графічным мастацтве не аднаго пакалення таленавітых майстроў. Кожны з іх варты асобнага мастацтвазнаўчага даследавання.

Калі вышэйназваныя праблемы вывучэння беларускага дзіцячага кніжнага мастацтва маюць хаця і важную, але акадэмічную цікавасць, адсутнасць даследаванняў, прысвечаных своечасовым адказам на выклікі часу, можа прывесці да значнага змянення культурнага ландшафту краіны ўжо ў найбліжэйшай будучыні. Лёс беларускай кнігі (і перш за ўсё – дзіцячай, выдадзенай на беларускай мове), дзяржаўная выдавецкая палітыка, стан і перспектывы развіцця кніжнага рынка Беларусі патрабуе пільнай увагі шырокага кола спецыялістаў: культуролагаў, мастацтвазнаўцаў, кнігаведаў, педагогаў, кнігавыдаўцоў і г. д. Без глыбокага вывучэння і аналізу тых выклікаў часу, якія паўсталі перад грамадствам з уступленнем чалавецтва ў эпоху «лічбавай цывілізацыі», мы рызыкуем страціць назапашаныя на працягу стагоддзяў трывалыя кніжныя традыцыі.

На працягу многіх пакаленняў дзіцячая ілюстрацыя ўспрымалася першым «акном у свет» для маленькага чалавека, выконвала геданістычную, пазнавальную функцыі, выходзіла яго, закладвала маральныя асновы і фарміравала эстэтычныя ўяўленні. Праз кніжную ілюстрацыю дзіця даведвалася пра ўмоўную мову мастацтва, вучылася ўспрымаць колер, фактуру, прастору і г. д.

Сёння традыцыйная дзіцячая кніга існуе у вострай канкурэнтнай барацьбе з гаджэтамі: дзіцячай электроннай кнігай, інтэрактыўнымі кампутарнымі гульнямі і іншымі, чыя прывабнасць для маленькіх чытачоў відавочная. Каб у сучасных умовах захаваць традыцыйную папяровую кнігу з яе асаблівай «фізіялагічнасцю», здольнасцю да фарміравання навыкаў сапраўднага чытання, камунікатыўных навыкаў патрэбна больш шырокая падтрымка дзяржавай нацыянальнага кнігавыдання, паслядоўныя намаганні зацікаўленых стваральнікаў кнігі і

кнігавыдаўцоў, пераканаўчая прапагандысцкая кампанія ў грамадстве з удзелам мастацтвазнаўцаў, мастацкіх крытыкаў, педагогаў, псіхолагаў і г. д.

Балючая праблема сучаснай дзіцячай кнігі Беларусі – імпорт кніжнай прадукцыі з суседніх краін. Па некаторых звестках, каля 90% прадстаўленых на паліцах беларускіх кніжных магазінаў кніг выдадзены ў Расіі [11], пераважная колькасць з іх – дзіцячыя выданні. Аднак значная частка такой прадукцыі уяўляе сабой нізкапробныя ўзоры, чыя мастацкая недасканаласць – залішняя саладжавасць, крыкліва-яркі колер, стракатасць, недасканалы кніжны дызайн і г. д. – негатыўна ўплываюць на густ дзяцей і іх бацькоў, асабліва ва ўмовах адсутнасці ўвагі мастацтвазнаўцаў і мастацкіх крытыкаў. Такія выданні амаль не пакідаюць шансаў для айчынных выдаўцоў дзіцячай кнігі, для беларускіх мастакоў-ілюстратараў, чый высокі прафесіяналізм і захопленасць сваёй справай маглі б стаць трывалым падмуркам для стварэння якасных сучасных дзіцячых выданняў.

Адзначаныя праблемы складаюць толькі частку нявырашаных айчынным мастацтвазнаўствам пытанняў развіцця беларускага кніжнага мастацтва. Ігнараванне гэтых і іншых актуальных праблем можа прывесці да беззваротных страт у галіне беларускай нацыянальнай кніжнасці.

## ЛІТАРАТУРА

1. Акімова, Л. Г. Поплавский: живопись, графика / Л. Акімова. – М. : Советский. художник, 1986. – 135 с.
2. Баразна, М. Р. Беларуская кніжная графіка 1960 – 1990-х гадоў / М. Р. Баразна. – Мінск : БелЭн, 2001. – 207 с.
3. Батвіннік, М. Азбука на ўсе часы / М. Батвіннік. – Мінск : Беларуская навука, 2003. – 279 с.
4. Беларуская кніжная графіка / аўт. уст. арт., склад. М. І. Ганчароў. – Мінск : Беларусь, 1987. – 223 с.



5. Ботвинник, М. Откуда есть пошёл букварь / М. Ботвинник. – Минск : Высшая школа, 1983. – 192 с.
6. Ганчароў, М. І. Арлен Міхайлавіч Кашкурэвіч / М. І. Ганчароў. – Мінск : Беларусь, 1976. – 64 с.
7. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987 – 1994. – Т. 1 – 6.
8. Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. / пад агул. рэд. М. В. Нікалаева. – Мінск : БелЭн, 2009 – 2011. – Т. 1 – 2.
9. Гугнин, Н. А. Валентин Тиханович – художник книги / Н. А. Гугнин // Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн в системе художественного образования: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 24 ноября 2010 г. / редкол.: Д. С. Сенько [и др.]. – Витебск, 2011. – С. 107 – 112.
10. Гугнин, Н. А. Искусство белорусской детской книги на рубеже 1950-х – 1960-х гг. / Н. А. Гугнин // Искусство и культура: научно-практический журнал. – 2011. – № 2. – С. 30 – 39.
11. Козловская, А. И. Книжная торговля как неотъемлемая часть издательской системы Республики Беларусь / А. И. Козловская // Вестник Московского государственного университета печати им. Ивана Фёдорова. – 2011. – № 8. – С. 85 – 90.
12. Латун, З. І. Алена Лось: графіка / З. І. Латун. – Мінск : Беларусь, 1977. – 47 с.
13. Мастак і кніга / аўт. прадм. І. Назімава. – Мінск : Беларусь, 1973. – 83 с.
14. Суша, А. Буквар у жыцці нашых продкаў / А. Суша. – Мінск : Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2012. – 156 с.
15. Суша, А. А. Буквар як феномен беларускай культуры / А. А. Суша // Кутеинский монастырь: прошлое, настоящее, будущее : материалы Междунар. науч.-практ. конф. «Кутеинские чтения – 2014», Орша, 10 октября 2014 г. / сост. В. В. Яновская, Р. В. Зенюк. – Минск, 2015. – С. 82 – 98.
16. Суша, А. Нараджэнне Буквара: асветніцкія традыцыі ў кніжнай культуры Беларусі / А. Суша. – Мінск : Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2018. – 39 с.

17. Церашчатава, В. В. Беларуская кніжная графіка, 1917 – 1941 / В. В. Церашчатава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 94 с.
18. Шматаў, В. Ф. Алеся Паслядовіч / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Беларусь, 1975. – 48 с.
19. Шматаў, В. Ф. Беларуская графіка 1917 – 1941 гг. / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 120 с.
20. Шматаў, В. Ф. Беларуская станковая графіка / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Беларусь, 1978. – 288 с.
21. Шматаў, В. Ф. Мастацтва беларускіх старадрукаў (XVI – XVIII стст.) / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Тэхналогія, 2000. – 129 с.
22. Шматаў, В. Ф. Сучасная беларуская графіка 1945 – 1977 гг. / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – 128 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируются проблемы изучения белорусского детского искусства книги, имеющие важное значение для дальнейшего развития этого вида творчества.

#### SUMMARY

The article analyzes the problems of studying the Belarusian children's art of books, which are important for the further development of this type of creativity.

*Романенко Д. Ю.*

**ИСТОЧНИКИ ФОРМИРОВАНИЯ И СПОСОБЫ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА  
ПРОВИНЦИИ В ЖИВОПИСИ БЕЛАРУСИ 2-Й  
ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI В.**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 15.09.2021)*

В современной белорусской живописи важное место занимает тема провинции. Это обусловлено многими существенными творческими факторами. В провинциальной среде не так быстро и интенсивно происходят социальные, культурные, технологические изменения, что даёт возможность естественному сосуществованию разного типа явлений, как традиционных, даже архаичных, так и новых. Эта многослойная реальность, которая не торопится «перегонять время», накопила удивительную и неповторимую образность, привлекающую художников в поисках открытия живописной выразительности.

Для многих художников большое значение имеет тема малой родины, часто соотносимая с отдалённой деревней, тихим провинциальным уголком Беларуси. Это сокровенное отношение к миру детства, первым и светлым жизненным впечатлениям. Такие произведения-посвящения всегда способны обогащать живопись яркими образными решениями.

В провинциальной теме, как правило, выражается личная потребность художника к самовыражению. Это проявляется в обращении к тому простому и натуральному, что искренне волнует, радует, заставляет задуматься и т. п. В данном тематическом направлении есть основа для новаторства, эксперимента, неограниченных формальных поисков. Образ провинции и

раньше давал богатый материал для живописцев, и в наше время не теряет своей актуальности.

Существует достаточно большой объём исследовательской литературы, посвящённой истории развития белорусской живописи в XX – начале XXI в. Среди авторов, внёсших существенный вклад в проблематику систематизации произведений по стилям и направлениям, периодизации творческих достижений, назовём Л. Дробова, В. Жука [5], Б. Лазуко [6], М. Борозну [1], Н. Шарангович [11] и других искусствоведов, которые являлись авторами статей в многотомной «Гісторыі беларускага мастацтва» [4]. В контексте каждого исследования представлены живописные произведения авторов провинциальной тематики, что свидетельствует о её последовательном развитии на протяжении многих десятилетий, невзирая на «теневое» положение по отношению к другим живописным темам разных периодов XX в.

В конце XX – начала XXI в. в белорусских издательствах на высоком теоретически-искусствоведческом и полиграфическом уровнях начали выходить в свет альбомы и монографии, статьи в периодике, посвящённые выдающимся художникам старшего и среднего поколения, в творчестве которых ярко, образно и убедительно прозвучала провинциальная тематика. Среди них – В. Губарев, В. Кожух, Л. Журавович, В. Барабанцев, В. Жолтак, Г. Ващенко, Л. Щемелёв, Р. Кудревич, М. Севрук, Н. Селещук, Ж. Капустникова и другие [2; 3; 7 – 10; 12]. Эти издания впервые в новом свете выявили многие известные провинциальные произведения художников, а также ещё не получившие свою известность в силу того, что они редко выставлялись и не репродуцировались раньше.

Изучение большого количества источников позволяет утверждать бесспорную значимость фактов, собранных в ре-

зультате многолетней деятельности белорусских искусствоведов. Но эти сведения, как правило, носят выборочный и зачастую фрагментарный характер. Комплексного исследования на данную тему не существует, что и обуславливает актуализацию особенностей провинциальной тематики в данной публикации.

К способам художественной интерпретации можно отнести такое решение творческой задачи, как человек и провинциальная среда. В Беларуси данный образный материал связан с жизнью провинциальных городков и деревень в естественных природных условиях. В живописи советского времени эти произведения играли дополнительную роль в системе идейной иерархии. В 1990 – 2020-х годах это уже свободный и осознанный выбор художников. Здесь главенствует тема труда, жизни простых людей. Но именно обращение к этой проблематике в 1950 – 1980-х годах позволило создать примечательные произведения таким художникам, как Михаил Савицкий, Виталий Цвирко, Генрих Бржозовский, Раиса Кудревич, Адольф Гугель, Борис Аракчеев, Михаил Севрук, Николай Казакевич, Гавриил Ващенко, Виктор Марковец и другие. Были увековечены образы пастухов, доярок, сельских учителей и детей, рабочей молодёжи, передовых колхозников и даже художников среди крестьян, их матерей из провинции. Сила этих образов в том, что они не были каноничными и давали удивительную живописную свободу, позволяли без надуманности и прикрас показать значимость человеческой личности в естественной традиционной среде.

В 1990 – 2020-х годах этот способ художественной интерпретации даёт возможность художникам обращаться к различным стилистическим направлениям, выступать новаторами в современной живописи. Некоторые из них осознанно живут в провинции, часто там бывают, чтобы быть ближе к своим геро-

ям и их среде. Среди таких художников – Владимир Кожух, Николай Дубрава, Виктор Барабанцев, Виктор Ольшевский, Янка Романович, Лариса Журавович, Алексей Пантюк-Жуковский, Николай Крошкин, Александр Сковородка, Юрий Пискун и другие.

Большую роль для развития пейзажного жанра белорусской живописи сыграл способ поэтизации провинции. Он позволил достичь эмоционально-проникновенного настроения в пейзажах, посвящённых разнообразным панорамным и камерным мотивам белорусской природы, привёл к развитию тонкого и гармоничного колорита, обобщённости в трактовке цветовых решений. К этому способу обратились многие выдающиеся живописцы: Виталий Цвирко, Павел Масленников, Антон Бархатков, Иван Дмухайло, Сергей Катков, Виктор Громько, Леонид Щемелёв, Гавриил Ващенко, Анатолий Барановский, Михаил Чепик и другие.

Таким образом, пейзаж как один из ведущих жанров живописи утвердил себя в провинциальных мотивах, и эта живая традиция пейзажной поэтизации была подхвачена по эстафете современными пейзажистами Петром Шарипо, Владимиром Сулковским, Валерием Шкарубо, Семёном Доморадом, Константином Качаном, Виктором Барабанцевым, Николаем Исаёнком, Николаем Тарандой, Валерием Сидоркиным, Василием Пешкуном и другими.

К наиболее важным компонентам исследуемого материала относится художественное пространство и конкретное место в живописном образе провинции. Во 2-й половине XX в. художники провинциальной тематики при создании своих произведений опирались, в основном, на конкретные мотивы, сюжеты в бытовом и пейзажном жанрах (например, «На родных полях» Г. Бржозовского, 1959 г. и др.).

Это не уменьшает значения конкретного места как исходного материала для современных живописцев. Но их решения отличаются большей символической раскрепощенностью, стилистическим многообразием. Примерами могут служить пейзажи с разновременными компонентами Николая Селещука, Георгия Скрипниченко, Егора Батальонка, абстрагированные пейзажные мотивы Николая Буцика и Александра Шилко, обобщённые образы чистой природной среды в живописи Раисы Сиплевич, Екатерины Оседовской и других.

К экспериментальному художественному пространству относится также жанр натюрморта, в котором на основе провинциальных материалов создано много значительных инноваций как в прошлом, так и настоящем. Об этом свидетельствует живописное творчество Валерианы Жолток, Виталия Цвирко, Гавриила Ващенко, Бориса Аракчеева, Ядвиги Роздяловской, Светланы Катковой, Валентины Свентоховской, Владимира Зинкевича, Владимира Ходоровича, Владимира Ткаченко и других.

Важным компонентом для раскрытия значимости исследуемой темы является архитектурное наследие в системе поэтизации образа провинции. В этом контексте ведущее значение также сыграл пейзажный жанр. Во 2-й половине XX в. обращение к прошлому было достаточно ярким выявлением отношения художников к национальной истории, проблеме сохранения памятников архитектуры. Примером могут служить пейзажи В. Цвирко, посвящённые Коложской церкви в Гродно, где подчеркнута образная значимость памятника архитектуры XII в. и его доминантная роль в пейзаже. С подобными образными позициями выступали в своих пейзажах Константин Хорошевич, Петр Шарипо, Леонид Романовский, Николай Назарчук и другие.

В 1990 – 2010-х годах указанная направленность представлена в архитектурных пейзажах Владимира Микиты, Натальи Белоокой, Константина Качана, Виктора Барабанцева, Василия Гриневича (Слоним), Николая Бондарчука (Гродно) и других. Современные живописцы – свидетели того, как возрождаются памятники старины, поэтому картины отражают поэтизированные посвящения авторов данным значимым явлениям. Елена Барановская создала цикл романтических пейзажей восстановленного Мирского замка, Владимир Прокопцов посвящает пейзажи восстановленному Витебскому Успенскому собору и т. д.

Особенности творческой интерпретации провинциальной тематики на рубеже XX – XXI вв. связаны с ностальгическими живописными реминисценциями большого числа художников. Это выражается в пейзажах, натюрмортах, портретах и соединении разных жанров в одной композиции. Мотивированы такие решения как очарованием исторического наследия, так и драматическими проблемами прошлого. Чернобыльская трагедия долгое время была в художественном фокусе творческих интерпретаций Гавриила Ващенко, Виктора Шматова, Владимира Кожуха, Виктора Барабанцева, Владимира Гордиенко и других.

Среди реминисцентных образов и символов выделяются романтические портреты белорусских женщин-крестьянок в традиционных костюмах, архитектурные изображения замков, православных и католических святынь, а также исторической городской застройки (произведения Н. Селещука, Г. Скрипниченко, В. Зинкевича, В. Марковца и др.).

Особую значимость получили с 2000-х годов пейзажные реконструкции ветряных и водяных мельниц (К. Качан, В. Немцов). В портретах ностальгические идеи связаны с ис-



пользованием исторической среды и реквизитов для изображения современников (работы В. Товстика, Ю. Пискуна, Н. Опиока и др.). В натюрмортах своеобразной классикой стали гончарные изделия, тканые и вышитые полотна, древние книги, антикварные изделия, формы и другие предметы народного творчества и быта (произведения В. Костюченко, Б. Аракчеева, В. Зинкевича, В. Климушко и др.).

На рубеже XX – XXI вв. тема провинции осознаётся живописцами как символ национального и связующее звено между прошлым и настоящим. В провинции в реальности можно видеть соединение разного времени в быту, окружающей среде, ментальности людей. Такая колоритная и символическая особенность отличает многочисленные произведения Игоря Римашевского и Людмилы Щемелёвой, Валентина Губарева, Жанны Капустниковой, работы сельской тематики Раисы Сиплевич, Анны Селивончик и других, где используются утрированные образные средства выразительности.

Творческий пример живописца Михаила Севрука, который долгое время жил и творил в городе Несвиже, вдали от столичной художественной среды, инспирирует молодых художников к творческим поездкам, пленэрным открытиям родной земли в самых разных регионах Беларуси. В этом заключаются неограниченные перспективы дальнейшего развития провинциальной тематики во многих жанрах и идейно-стилистической направленности.

Таким образом, во 2-й половине XX в. провинциальная тема была ограничена социальными сюжетами труда и праздника. Но в конце XX – начале XXI в. она становится тематически многообразной, не ограниченной стилистически и не привязанной к отдельным событиям или узкой бытовой среде. Это позволяет современным художникам обратиться к многозначи-

тельной символике, выявить многие образные и новаторские связи прошлого и настоящего.

Художественные особенности и разнообразие тем провинциального мира в белорусской живописи 1990 – 2010-х годов связаны со многими жанрами, сюжетами и образами. Большую роль играет образ человека в провинциальной среде. Он отличается связями с трудовыми традициями, обладает ярко выраженным национальным менталитетом. Такой образ вдохновляет живописцев своей колоритной характеристикой, позволяет выявить наиболее типичные национальные особенности внешнего и внутреннего мира человека, как современника, так и наших предков.

В живописном отображении провинции значительную роль играет художественное понимание большого образного пространства, где нет предела фантазии и творческой свободе. Многие художники ощущают непреодолимую связь с конкретными местами малой родины, где всё знакомо с детства и постоянно дает живой импульс к новым творческим решениям. Эти особенности имеют большую креативную значимость в связи с тем, что постоянно обогащают и расширяют границы творческих открытий.

Значительные творческие достижения белорусских живописцев 2-й половины XX – начала XXI в. В. Цвирко, П. Масленникова, М. Севрука, Л. Щемелёва, П. Шарипо, В. Немцова, В. Губарева, С. Доморада, Ж. Капустниковой и других создателей провинциальных образов заключены в том, что в композиционных, стилистических, колористических решениях авторы обращаются к изображению человека в провинциальной среде, оригинальной интерпретации образного пространства в целом, а также отображению конкретных, хорошо узнаваемых мест белорусской провинции.

Реминисценции провинциальных образов в произведениях белорусских живописцев часто носят ностальгический характер, компенсируют и смягчают боль от потерь белорусского культурного наследия, перенесённых драм военных лет, чернобыльской катастрофы и т. д.

В белорусской живописи провинция как символ национального и связующее звено между прошлым и настоящим наиболее ярко проявилась в произведениях конца XX – начале XXI в., когда были созданы наиболее благоприятные условия для исследования национальных истоков, обращения к эпохам расцвета белорусской истории и культуры.

Прогрессивная роль образов провинции в современной белорусской живописи связана с их неисчерпаемым потенциалом, который не ограничивается одним-двумя стилями или направлениями. Изображение провинции даёт возможность развития всех жанров живописи и их синтетического объединения (натюрморт+пейзаж, портрет+натюрморт, пейзаж+аллегория и т. д.).

Обращение к провинции в белорусской живописи привело к созданию ряда этапных произведений, которые выявили значимость людей труда и их жизненной среды, раскрыли необъятный образный потенциал белорусской природы. Всё это обуславливает активное влияние достижений данной тематики на процессы дальнейшего новаторского развития белорусской живописи в начале XXI в., на углубление и расширение исследований, посвящённых провинциальным образам в современном искусстве.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Баразна, М. Р. Выяўленчае мастацтва Беларусі XX стагоддзя / М. Р. Баразна. – Мінск : Беларусь, 2017. – 296 с.

2. Валентин Губарев. Важно всё : дневник, стихи, эссе / авт. концепции, сост. В. Губарев. – Минск : Мастацкая літаратура, 2011. – 287 с.
3. Валяр’яна Жолтак = Валериана Жолток = Valyaryana Zholtak : альбом / аўт. тэксту, склад. Н. Л. Сяліцкая ; пер. на англ. мову А. В. Валасач. – Мінск : Беларусь, 2015. – 94 с.
4. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. П. Марцэлеў [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6. 1960-я – сярэдзіна 1980-х гадоў / В. І. Жук [і інш.]. – 375 с.
5. Жук, В. И. Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения / В. И. Жук. – Минск : Белорусская наука, 2013. – 158 с.
6. Лазука, Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва : у 2 т. / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2007. – Т. 2. XVII – пачатак XXI ст. – 351 с.
7. Ларыса Журавовіч / уклад. Н. В. Шаранговіч, аўт. тэксту Л. Н. Журавовіч, Н. В. Шаранговіч, С. В. Строгіна. – Мінск : Беларусь, 2020. – 55 с.
8. Міхаіл Сеўрук. Жывапіс – графіка : альбом / склад. М. Н. Канавалаў, аўт. тэксту М. М. Мацэль. – Мінск : Паліграфкамбінат імя Я. Коласа, 2012. – 103 с.
9. Раіса Кудрэвіч : альбом / аўт. тэксту, склад. В. І. Вайцахоўская ; пер. на англ. мову А. В. Валасач. – Мінск : Беларусь, 2017. – 78 с.
10. Фатыхава, Г. А. Віктар Барабанцаў : альбом / Г. А. Фатыхава. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2016. – 123 с.
11. Шаранговіч, Н. В. Гаўрыіл Вашчанка. Народжаны Палесем : нататкі пра жыццё і творчасць / Н. В. Шаранговіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2008. – 127 с.
12. Шкаруба Валерый. Жывапіс : альбом / аўт. уст. арт. В. І. Жук. – Мінск : Белпрынт, 2007. – 151 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье дана характеристика творческим достижениям белорусских живописцев, которые во 2-й половине XX – начале XXI в. активно вносили свой вклад в развитие провинциальной тематики в жанрах пейзажа, натюрморта, портрета, сюжетно-тематической композиции и т. д.

Впервые акцентируется внимание на проблематике способов интерпретации темы провинции, где большую роль играют реминисцентные, ностальгические мотивы, а провинция является связующим звеном между прошлым и настоящим. Всё это обуславливает активное влияние достижений данной тематики на процессы новаторского развития современной белорусской живописи, углубление и расширение исследований, посвящённых провинциальному образному пространству в современном искусстве.

#### SUMMARY

This article aims to characterize the creative achievements of Belarusian painters, who in the second half of the XX – early XXI centuries. actively contributed to the development of provincial themes in the genres of landscape, still life, portrait, subject-thematic composition, etc. For the first time, the article focuses on the problematic of ways of interpreting the theme of the province, where remiscent, nostalgic motivations play an important role, where the province is a link between the past and the present, etc. All this determines the active influence of the achievements of this topic on the processes of innovative development of modern Belarusian painting, on deepening and expanding research on the provincial imaginative space in contemporary art.

*Русакевич Е. Н.*

### **ОСОБЕННОСТИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «КВАДРАТ» И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ**

*Белорусская государственная академия искусств*

*(Поступила в редакцию 30.07.2021)*

На территории современной Беларуси после 1985 г. было самоорганизовано несколько неофициальных художественных объединений и групп. Большинство из них появилось в 1987 г. У этих сообществ не было общей идеологии, и все они, несмотря на схожие условия возникновения, имели разные кон-

цепции и стилевую направленность. Некоторые из них после нескольких лет существования без регистрации, по разным причинам решили приобрести официальный статус. Деятельность данных объединений и групп стала одним из самых ярких феноменов в неофициальном искусстве БССР. С творчеством этих объединений связано проведение знаковых для искусства Беларуси художественных выставок и акций. Некоторые авторы одновременно состояли сразу в нескольких сообществах либо активно сотрудничали с ними.

В 1980-е годы в БССР были сформированы такие объединения, как «Форма», «Галіна», «Плюрализ», «Квадрат», «Комикон», «Белорусский климат», «Немига-17», «Погоня», «Верасень», «Белорусская академия изобразительного искусства» и другие. Официальный статус получили объединения «Немига-17», «Погоня», «Верасень», «Белорусская академия изобразительного искусства».

Творческое объединение «Квадрат» было образовано 16 марта 1987 г. в Витебске. В его состав входили А. Малей, А. Досужев, В. Счастный, Н. Дундин, А. Слепов, В. Чукин, В. Шилко, Т. Руденко (до 1990 г.), Ю. Руденко (до 1990 г.) и В. Михайловский (до 1990 г.). Важную роль в сообществе играла искусствовед Т. Котович, которая выступала в качестве главного теоретика их художественных концепций и искусствоведческих текстов. Его организатором был витебский художник А. Малей: «Решение организовать объединение художников пришло ко мне неожиданно, как-то само собой. В свои планы я никого не посвящал и ни с кем не советовался. Очевидно, кто-то из друзей догадывался, но в целом они не подозревали о предстоящем действии, круто изменившем нашу творческую жизнь» [1, с. 39]. Объединение активно действовало до 1994 г.

В период с 1987 по 1991 годы сообщество проводило выставки и художественные акции. Выставки объединения проходили как в Беларуси, так и за рубежом (Эстония, Италия). К участию привлекались и другие творческие объединения. Например, в выставке «Эксперимент» (1988) участвовали минские объединения «Коми-Кон» и «Плюрализ», а также российское «ТЭИИ» (Товарищество экспериментального искусства). Кроме того, творческое объединение «Квадрат» проводило совместную выставку с объединением «ТЭИИ»

Творческое объединение «Квадрат» в своей деятельности стремилось возродить и продолжить традиции «первого авангарда». По мнению А. Малея, этому во многом способствовала специфика места, в котором находились мастерские участников объединения. Это явление можно связать также с возрастанием внимания в 1980-е годы к национальному культурному наследию начала XX в. А с Витебском непосредственно связана деятельность УНОВИСа и, в частности, основоположника супрематизма К. Малевича. Кроме того, такую «игру» в супрематизм можно рассматривать как возможность абстрагироваться от внешних социальных, политических и экономических факторов. Несмотря на то, что многие неформальные художники часто критически относились к официальной идеологии, а крах былых идеалов зачастую их воодушевлял, предчувствие распада страны было для них ещё и опытом пугающей неопределённости. Для большинства советских творческих объединений и отдельных авторов этот процесс не сулил конкретных путей для будущей творческой реализации.

Участники творческого объединения «Квадрат» активно способствовали популяризации идей супрематистов. Однако нельзя обойти вниманием тот факт, что члены данного сообщества не имели возможности близко познакомиться с искусством

«первого авангарда». К примеру, известно, что А. Малей увидел оригиналы работ К. Малевича не ранее 1988 г. в Русском музее. Но всё же художники прилагали немало усилий для поиска информации об этом направлении в искусстве и о деятельности УНОВИСа. Помимо этого, их вдохновлял русский авангард, например, творчество М. Ларионова, П. Филонова и других. Эта направленность во многом определила и формально-стилистические особенности художественного языка членов сообщества. Они нередко пользовались цитатами пластического языка, свойственного художникам-авангардистам начала XX в. Более того, участники объединения сознательно старались подражать этим приёмам: «Эстетическим кредо, которое цементировало наши отношения, были культурные и художественные ценности 10 – 20-х гг. XX в.» [1, с. 41]. Даже афишу для своей первой выставки они выполнили в технике шелкографии по примеру деятельности объединения УНОВИС, несмотря на то, что афиша для неё уже была напечатана в государственной типографии. Деятельность УНОВИСа во многом была примером свободного искусства, и члены объединения «Квадрат», продолжая эти традиции, стремились «заполнить образовавшуюся паузу» [1, с. 41].

Такую тенденцию можно проследить и в других творческих группах периода перестройки, как отечественных, так и зарубежных. Несмотря на то, что ориентация на идеалы первого авангарда была достаточно популярным явлением в неформальном искусстве СССР конца XX в., такое почти слепое подражание можно считать довольно нехарактерным для рассматриваемого периода. В отличие от некоторых объединений, обращавшихся в своей деятельности к искусству авангарда, у «Квадрата» не имелось иронического подтекста или ярко выраженного стремления переосмыслить художественные кон-



цепции и пластические приёмы, созданные авторами 1920-х годов. Это не было свойственно ни отечественным, ни зарубежным неофициальным художественным группам и объединениям. К примеру, ленинградское Товарищество экспериментального изобразительного искусства, имевшее схожую направленность, и тесно сотрудничавшее с объединением «Квадрат», сознательно избегало подражания уже существовавшим модернистским направлениям в искусстве. И на совместной выставке вышеупомянутого ленинградского сообщества и Творческого объединения «Квадрат» произведения витебских авторов заметно отличались от их российских коллег.

Первая официальная выставка объединения проходила в Витебске в 1987 г. в выставочном зале Союза советских художников БССР. Её можно считать одним из важнейших событий в деятельности сообщества, несмотря на то, что А. Малей нередко оставляет эту информацию за скобками. Выставка не имела ярко выраженной концептуальной составляющей, но уже транслировала основную концепцию и стилевую направленность объединения. Данная выставка стала одним из способов утверждения сообщества на культурной арене, этапом, способствовавшим признанию творческого объединения «Квадрат» официальным союзом художников. Представленные в экспозиции произведения хоть и были созданы задолго до образования творческого объединения, но уже отображали специфику его будущей деятельности. Работы не отличались откровенно провокативным содержанием, несмотря на то, что были посвящены зачастую политическим и остросоциальным темам. Выставка ярко демонстрировала направленность сообщества – осторожность и в то же время стремление открыто высказаться: «Вообще, “Квадрат” на арене неформалов был самым “спокойным” объединением, что иногда вызывало недове-

рие и подозрительность со стороны наиболее экспансивной части творческого движения» [1, с. 91].

Несмотря на большое количество выставок, проведённых данным творческим объединением, более интересными представляются его перформансы, прошедшие в Витебске и посвящённые творчеству М. Шагала, Ю. Пэна, а также УНОВИСу. Художники не только привлекали внимание публики к именам этих авторов, но и выполняли образовательную функцию (например, посещая связанные с биографией этих авторов места). Данные акции органично вписывались не только в творческую стратегию сообщества, но и в локальный культурный контекст.

Однако после 1988 г. в художественных практиках (как в перформансах, так и в станковых произведениях и инсталляциях) «Квадрата» появилась нехарактерная для их предыдущих произведений направленность. Авторы начали активно обращаться к темам экологии. Кроме того, они стали создавать произведения в стиле лэнд-арт, в 1989 г. организовали проект «Природа и культура». Он предполагал выезд за город с созданием там лэнд-арт объектов, а затем выставку в художественной галерее, принадлежавшей в то время Витебскому дому культуры. В представленных в экспозиции произведениях художники обращались к единству человека и природы, а также к проблемам экологии. Вероятно, это связано с тем, что в 1988 г. несколько художников из творческого объединения «Квадрат» (В. Михайловский, В. Счастливый, В. Шилко) приняли участие во всесоюзном семинаре неофициального искусства «Праздник искусства. Нарва-88» (Эстония). На этом мероприятии художники получили возможность обменяться опытом с зарубежными коллегами и познакомиться с новейшими тенденциями в современном искусстве: «Нарва с точки зрения искусства – все-

союзный смотр того, что пряталось в подвалах, которое следовало извлечь, увидеть и осмыслить» [1, с. 86]. Фестиваль произвёл сильное впечатление на витебских художников. После этого события в некоторых произведениях «Квадрата» появились схожие черты с работами, представленными в 1988 г. в Эстонии, например, лэнд-арт объекты из целлофановых пакетов.

Помимо вышеописанных пластических и эстетических функций, творческое объединение «Квадрат» имело и иные задачи. По словам участников, данное сообщество возникло с целью создания независимой творческой ячейки: «Мы считали, что в Союзе художников и вне его могут функционировать не только официальные структуры. Должны быть также свободные и независимые объединения художников, которые могут объединяться на основе собственных эстетических привязанностей» [1, с. 40]. Однако в рассматриваемом творческом объединении по аналогии с государственными организациями были избраны председатель, ответственный секретарь и секретарь-летописец. Составили декларацию объединения, закреплённую подписями художников. Организовывались также заседания участников с ведением протокола. Помимо прочего, члены «Квадрата» должны были ежемесячно выплачивать взносы. Участники данного объединения с момента его создания стремились получить официальную регистрацию. Этот факт говорит о том, что для художников было важно утвердить себя в статусе объединения. В частности, они ожидали признания на государственном уровне. В этом заявлении можно проследить также стремление изменить отношение власти и общества к неформальному искусству. Тем не менее, утвердить создание независимой творческой группы на государственном уровне руководство Союза художников не решилось, несмотря на то,

что на тот момент это было официально разрешено. Помимо прочего, творческое объединение «Квадрат» организовало свою первую выставку в выставочном зале Союза художников БССР (Витебск). Союз художников изначально отказывался экспонировать там произведения, созданные неофициальным творческим сообществом. Этот факт также многое говорит о противоречивом характере сообщества: с одной стороны, они представляли себя как оппозицию Союзу советских художников БССР, с другой – старались как можно сильнее походить на него. Кроме того, нельзя обойти вниманием тот факт, что участники творческого объединения А. Малей, А. Слепов и В. Шилко на момент создания объединения состояли в Союзе советских художников БССР. Из этого можно сделать вывод, что творческое объединение «Квадрат» боролось не столько с Союзом художников, сколько с устоявшимися рамками, идеями и представлениями об искусстве.

Зачастую произведения творческого объединения «Квадрат» говорили на острополитические темы, а сами сообщества позиционировали свою деятельность как нонконформистскую. Тем не менее, их творчество трудно назвать полностью оппозиционным, поскольку данные художественные объединения сотрудничали с различными государственными организациями, а многие их выставки и художественные акции были официально разрешены. Участник творческого объединения «Квадрат» А. Малей писал об этом следующее: «Белорусский андеграунд в большей степени был полунонконформистским и “кухонным” – одной рукой прихваченный к социальной стабильности, другой – создающий оппозиционные к кормящей его власти произведения» [2, с. 261].

Данное творческое объединение посредством своего творчества осуществило множество преобразований во многих сфе-

рах отечественного искусства, внося тем самым существенный вклад в развитие искусства Беларуси. Например, презентация их произведений на зарубежных выставках поспособствовала популяризации отечественного искусства на мировой арене.

Кроме того, данное объединение дало импульс развитию современной выставочной деятельности в Беларуси, а также зарождению кураторской практики. Помимо знакомства своих современников с творческими методами художников-авангардистов, они привнесли в отечественное искусство новые творческие стратегии, без которых трудно представить творчество современных белорусских авторов. Это художественное объединение внесло важный вклад в развитие таких направлений в искусстве БССР, как концептуализм и постмодернизм.

Рассматриваемое объединение также занималось популяризацией имён отечественных художников-авангардистов начала XX в. В частности, они привлекали общественное внимание к деятельности УНОВИСа в Витебске, а также к творчеству М. Шагала и других авторов.

Таким образом, проведение участниками объединения «Квадрат» отечественных и зарубежных выставок, использование в своём творчестве новых художественных методов и стратегий и популяризация искусства «первого авангарда» привели в резонанс разные сферы современного искусства Беларуси. Это поспособствовало привлечению внимания искусствоведов к неофициальному искусству БССР конца XX века.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Малей, А. Витебский «Квадрат» / А. Малей. – Минск : Экономпресс, 2015. – 331 с.
2. Клінаў, А. Мінск. Нонканфармізм 1980-х / А. Клінаў. – Мінск : Галіяфы, 2016. – 229 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье анализируется специфика организации и особенности художественных методов творческого объединения «Квадрат», а также выявляется его значение для искусства и роль в формировании современных художественных практик страны.

## SUMMARY

The article analyzes the specifics of the organization and features of the artistic methods of the creative association «Square», and also reveals its significance for art and its role in the formation of modern artistic practices of the country.

*У Сянь*

## **ВКЛАД ЖИВОПИСЦЕВ ВЕНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ В РАЗВИТИЕ ПОЗДНЕГО БАРОККО XVIII В.**

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 15.09.2021)*

В XVIII в. австрийская живопись переживала значительный национальный расцвет в истории позднего барокко. Важная роль в этом принадлежит художникам – преподавателям и выпускникам Венской академии художеств. Это высшее учебное заведение XVIII в. стало главной «кузницей» художественных талантов многонациональной империи Габсбургов [1].

По свидетельству многих исследователей, австрийское изобразительное искусство долгое время оставалось в тени великих художественных школ соседних стран: Италии, Франции, Фландрии, Голландии [1, с. 248]. Но благодаря учреждению художественного академического образования и привлечению к процессу профессиональной подготовки выдающихся австрийских художников буквально за несколько десятилетий венская художественная школа приобрела высокий художе-

ственный уровень и внесла значимый национальный вклад в европейское искусство позднего барокко, рококо и раннего классицизма.

Причины такого активного и результативного развития можно видеть не только в хорошо организованном процессе освоения законов искусства путём кропотливой и педантичной «штудировки» натуры, тщательного изучения античных и анатомических образцов, длительного копирования работ известных мастеров и т. п. [2, с. 57].

Паулю Трогеру, будущему педагогу и ректору Венской академии искусств, с юности представилась большая возможность соприкоснуться с творчеством великих мастеров своего времени. Он родился в 1698 г. в Южном Тироле, граничащем с Северной Италией.

Благодаря гуркскому епископу Якобу Максимилиану Графу фон Тун и Хоэнштейн, который обнаружил у начинающего художника неограниченные способности, П. Трогер в 1722 г. направился при необходимом материальном обеспечении в Венецию изучать достижения станкового и монументального искусства. Он был учеником Джованни Баттисто Пьяцетты, Джованни Баттисто Питтони и Себастьяно Риччи [3]. Затем П. Трогер направился в Болонью, где познакомился с творчеством основоположников европейского академизма братьев Карраччи, живописью позднего караваджиста Джузеппе Креспи. Завершилось итальянское путешествие П. Трогера в Неаполе – в мастерских Луки Джордано, ученика основателя неаполитанской школы Хосе де Рибера, и Франческо Солимены – одного из крупных представителей неаполитанской художественной школы.

В 1725 г. П. Трогер вернулся в Австрию и стал одним из ведущих мастеров монументальной сакральной живописи.

Причастность к разным художественным школам и направлениям, умение постигать суть новаторских приёмов позволили молодому 20-летнему художнику чувствовать себя свободно и уверенно в решении динамичной композиции, свободном изображении фигур в сложных ракурсах и живых эмоциональных состояниях, пользоваться мягкими тональными переходами и не бояться ярких цветовых контрастов для усиления образного воздействия.

Многие из фресок П. Трогера и в наше время можно увидеть в памятниках культовой архитектуры того времени: Мраморном зале и библиотеке бенедиктинского монастыря в Мельке (начало 1730-х гг.), в росписи плафона библиотеки монастыря в Цветле (1732 – 1733) и других. В 1732 – 1752 гг. художник создавал многочисленные фрески для бенедиктинского монастыря в Альтенбурге (Нижняя Австрия).

С 1750-х годов П. Трогер отдавал предпочтение станковой живописи, где он чувствовал большую свободу для выражения новых художественных задач, а также начал заниматься педагогической деятельностью. Сначала его пригласили на профессорскую должность, а в 1754 – 1757 гг. он был ректором Венской академии искусств.

Это время отмечено важными реформами в педагогической системе образования, когда поощрялись творческие новшества в композиции и цвете, допускались эксперименты в стиле рококо, которые служили освобождению сознания студентов от избыточной театральной патетики позднего барокко, очищению колорита от чрезмерной приглушённости цвета в пользу лёгкой световоздушной тональности и т. п.

Как воспитанник венецианской, болонской и неаполитанской художественных школ, П. Трогер был приверженцем академического рисунка, позволявшего передать форму челове-



ского тела в пространстве при помощи лёгкой прозрачной тоналности. Особое внимание он уделял изучению истории античного и итальянского искусства [1, с. 245 – 247].

Художник воспитал большое количество одарённых выпускников и последователей, среди которых наиболее активно проявили себя в монументальной и станковой живописи Йозеф Игнац Мильдорфер, Франц Антон Маульберч, Мартин Кноллер, Франц Карл Палко, Иоганн Баптист Венцель и другие. Все они, подобно своему учителю, были чрезвычайно результативны в живописи и создали многочисленные произведения, достойные «золотого века» венской школы.

В станковой живописи П. Трогер оставил богатое творческое наследие, находящееся в коллекциях австрийского искусства в венском Бельведере и других музеях и культовых учреждениях. Это картины «Иоахим и Анна» (около 1730 г.), «Апостол Андреас» (около 1738 г.), «Падение волшебника Саймона» (около 1743 г.), «Святой Себастьян и женщины» (до 1746 г.), «Призвание Марии» (около 1747 г.), «Христос на Масличной горе» (около 1750 г.), «Моисей приносит Закон с горы Синай» (около 1750 г.) и другие. Данные произведения, в основном, написаны на темы Старого и Нового Завета, но отличаются разнообразием и уникальностью сюжетов и образных решений. Художник стремился максимально передать живые движения и позы персонажей, наполнить пространство картины всепроникающим светом, который несёт как физическое, так и символическое значение.

Тонко переданы художником женские образы, в которых подчеркнута материнская чувственность и сердечная доброта, за что их можно сравнивать с итальянскими Мадоннами.

Сохранился «Автопортрет» (1728 – 1730) молодого П. Трогера, где он изобразил себя в мастерской. В руках ху-

дожник держит маленький картон для эскизов и кисть, а его воодушевлённое лицо обращено к зрителю. Особое внимание в работе уделено светомоделированию.

Творчество П. Трогера и его последователей свидетельствует о том, что академическое образование является необходимым и надёжным фундаментом для формирования профессиональной художественной школы в любую эпоху, когда культурное развитие общества предполагает решение крупных идейно-образных задач. Это позволяет искусству быть на высоте, создавать произведения, достойные прогрессивных идеалов своего времени, открывающие перспективы дальнейших новаторских перемен в неограниченной креативной деятельности.

Одним из «барочных бунтарей», как его называют венские искусствоведы, был Йозеф Игнац Милдорфер [4, с. 5]. Он родился в Инсбруке и изначально обучался у своего отца Михаэля Игнаца Милдорфера, позже – у П. Трогера. В 1745 г. Й. И. Милдорфер стал членом Венской академии изящных искусств и с 1751 г. до 1759 г. года преподавал в качестве профессора живописи. В то же время он был назначен придворным художником принцессы Элеоноры Савойской, где ему поручалось исполнять множество фресковых композиций [4, с. 15]. Й. И. Милдорфер создавал преимущественно алтари и фрески на религиозную тематику, но также обращался к историческому и батальному жанрам.

Тем не менее, творчество Й. И. Милдорфера не рассматривалось искусствоведами подробно, о нём лишь упоминалось в контексте австрийской живописи XVIII в. [5, с. 103]. Лишь в 2011 г. вышла первая отдельная монография Эльзы Лойбе-Пайер о данном художнике [6]. Исследование охватывает весь творческий путь Й. И. Милдорфера. Большое внимание уделено социологическим, политическим и эстетическим критериям,

определившим развитие этого самобытного живописца-новатора.

В ознаменование 300-летнего юбилея Й. И. Милдорфера венская галерея Бельведер организовала в сентябре 2019 г. – январе 2020 г. первую большую персональную выставку художника. Автору статьи удалось посетить данное мероприятие в ноябре 2019 г. Его несомненным достоинством является то, что организаторам экспозиции во главе с куратором проекта Майке Хон удалось собрать достаточно большое количество произведений, включая академические рисунки, архивные материалы, чтобы дать возможность по-новому взглянуть на великое творческое наследие художника. На выставке было представлено более 50 экспонатов из государственных и частных коллекций Австрии, Германии, Чехии и Италии. В частности, экспонировался полный ранний цикл сцен из Ветхого Завета, написанный Й. И. Милдорфером примерно в то время, когда он начал побеждать в конкурсах живописи в Венской академии художеств. Бельведер владеет одной из главных музейных работ художника – изображением Святой Троицы со святыми Рохом, Флорианом, Себастьяном и Иоганном Непомуком. Алтарная композиция была подарена галерее в начале XX в. и отреставрирована по случаю подготовки к выставке. В экспозиции также присутствовали работы мастера 1740 – 1760-х годов: «Товий и ангел», «Даниил во рву львином», «Печаль матери», «Прощание апостолов Петра и Павла» и другие.

Й. И. Милдорфер писал в свободной экспрессивной манере батальные сцены ещё на ранних этапах творчества, отображая события войн за австрийское наследство. На картине «Мюнхенская капитуляция» показан момент, когда баварские войска, сражавшиеся за свержение Габсбургов в Вене, капиту-

лировали перед императором Священной Римской империи Карлом VII.

Избрание Й. И. Милдорфера профессором Венской академии искусств не только ознаменовало собой начало важного периода в творчестве и преподавательской деятельности художника, но и сыграло ключевую роль в развитии венского искусства XVIII в. Под эгидой художника возник высоко ценимый «единый стиль Венской академии», поддержанный в творчестве многих учеников, прежде всего Франца Антона Маульбертча. Художники исследовали живые формы движения, экспрессию света и цвета, тем самым бросая вызов академическим нормам и устоявшимся образцам придворной живописи. Новаторский «стиль Венской академии» на продолжительное время утвердился как художественный феномен, но затем его начали вытеснять тенденции классицизма.

В живописных образах Й. И. Милдорфера нет жёстких контрастов, чрезмерных натуралистических характеристик. Они как бы окутаны мягким маревом света и тени; их движения естественны и пластичны, словно создавая единый ритм порывистых жизненных устремлений к светлому и возвышенному началу. Во многом произведения художника вызывают тонкие мелодичные ощущения. И это легко объяснимо в силу того, что музыкальная культура Австрии XVIII в. (в частности, произведения Й. Гайдна и В. А. Моцарта) не могла не оказывать влияния на живопись того времени. Й. И. Милдорфер обладал даром интерпретатора библейских сюжетов, принципиально не желая повторять их уже привычную композиционную и идейно-символическую трактовку. В каждом его произведении живут личные образные представления о нравоучительных примерах, которые он находил в Священном Писании. Светские темы в творчестве Й. И. Мильдорфера – результат тонкой

наблюдательности и умения передать движением кисти характеры и настроения его современников, быть рядом там, где происходят важные исторические события. Решению данных художественных задач во многом способствовала должная академическая подготовка художника.

Творческие примеры живописи Й. И. Милдорфера, классика австрийского барочного искусства, в настоящее время нашли новое признание на родине художника и позволили переосмыслить достоинство академизма.

Среди австрийских художников, посвятивших себя жанру натюрморта, особое место занимает Иоганн Баптист Дрекслер (1756 – 1811). Он родился в Вене и прожил там всю свою творческую жизнь. Иоганн Баптист был сыном художника по фарфору Венской мануфактуры Дрекслера. Переняв мастерство и усердие отца, И. Б. Дрекслер в 16 лет был принят на работу на Венский королевский фарфоровый завод.

В 1787 г. Дрекслер-младший стал первым профессором жанра натюрморта и цветочной живописи в Академии искусств в Вене, где его лучшими учениками были Джозеф Нигга и Франц Ксавьер Петтер. Есть сведения, что И. Б. Дрекслер был заслуженным мастером Венской фарфоровой мануфактуры между 1772 и 1782 гг. [1, с. 156]. На его натюрморт особенно повлияли тонко детализированные работы с обилием цветов и фруктов голландского художника-флориста Яна ван Хейсума. В то же время натюрморты австрийского мастера более загадочны и менее пронизаны лучами контрастирующего «солнца барокко». Обычно произведения создавались в мастерской И. Б. Дрекслера, где он использовал небольшую нишу в стене для цветочных букетов в вазах. На небольшом столе год за годом художник с тонкой наблюдательностью писал свои цветочные мотивы: розы, маргаритки в керамических и стеклян-

ных вазах, дополненные для большей живости и естественной связи неразлучными спутниками флоры (бабочками, стрекозами и другими насекомыми).

Работы художника приобретались многочисленными заказчиками, поскольку потребность в изысканных цветочных мотивах в тот период была очень высока. Одна из работ И. Б. Дрекслера «Натюрморт с цветами и бабочками» (конец 1780-х – 1790-е гг.) совершила большое европейское путешествие, попав в Государственный художественный музей имени А. С. Пушкина в Москве. В 1960 г. произведение официально передали Белорусскому государственному художественному музею для пополнения коллекции западноевропейского искусства. Долгое время его авторство не было определено. Считалось, что работа принадлежит неизвестному голландскому художнику XVII в. Однако образцы произведений И. Б. Дрекслера минские искусствоведы нашли в Эрмитаже и Музее Академии художеств в Санкт-Петербурге [2, с. 10 – 14].

Натюрморт И. Б. Дрекслера стал настоящим украшением выставок классического западноевропейского искусства, которые с конца 1980-х проводились в разное время Государственным, а затем и Национальным художественным музеем Беларуси. Среди них – «Западноевропейское искусство XVI – XX веков. Из фондов Государственного художественного музея», «Портрет и натюрморт в западноевропейской живописи XVII – XIX веков» и другие. Об указанном натюрморте пока нет значимых научных публикаций, но существует подробная музейная документация в каталогах и справочниках [8, с. 9]. После успешной реставрации в 2011 г. (мастерская Национального художественного музея Республики Беларусь в исполнении Ю. Мисюченко) работа венского мастера заняла достойное ме-

сто в постоянной экспозиции белорусского музея в отделе западноевропейского искусства.

Сочетание разнообразных природных символов придаёт произведению тонкую поэтическую многозначность и эстетическую непосредственность. Мягкая трактовка очертаний и контуров изображённых форм с разной материальной плотностью или прозрачностью даёт ощущение реального пространства, но образно выражает главное – искреннюю любовь художника к красоте и неиссякаемому богатству природы, неисчерпаемому источнику творческого вдохновения.

Выдающиеся австрийские мастера внесли в стиль позднего барокко такие важные достижения, как богатство и авторская свобода образных интерпретаций в религиозно-мифологическом и историко-бытовом жанрах. Их образные решения отличаются углублённой метафоричностью и поэтизацией тем и сюжетов, жизненной наблюдательностью, проникновением в человеческие характеры и жизнь природы.

Важным мерилom активного развития каждой новой и прогрессивной художественной школы является её связь с великими достижениями искусства предыдущих стилей и направлений. Учиться на достойных примерах и смело раскрывать свои профессиональные возможности – истинная дорога к большому и новаторскому искусству, не теряющему со временем своей значимости и художественной силы убеждения и эстетического воздействия. Эти убедительные причины актуализируют и обуславливают необходимость дальнейшего комплексного искусствоведческого исследования достижений «золотого века» австрийской живописи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Wagner, W. Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien / W. Wagner. – Wien :Verlag Brüderbaum, 1967. – 457 S.

2. Michailow, M. Osterreichische Malerai des 18. Jahrhunderts / M. Michailow. – Frankfurt am Main : VerlagMorisDiefterweg, 1935. – 155 S.
3. История итальянской живописи, скульптуры, архитектуры / под ред. Г. Фосси. – М : Белый город, 2001. – 429 с.
4. Josef Ignaz Mildorfer – Rebell des Barock / Text : S. Rollig, M. Hohn. – Wien : Belvedere, 201. – 103 S.
5. Bottineau, Y. Die Kunst des Barock / Y. Bottineau. – Freiburg-Basel-Wien : Herder, 1986. – 547 S.
6. Loibe-Payer, E. Josef Ignaz Mildorfer 1719 – 1775 / E. Loibe-Payer. –Wien : Böhlau, 2011. – 353 S.
7. Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. Немецкая и австрийская живопись XVIII века / авт.-сост. Н. Н. Никулин. – Л. : Искусство, 1987. – 541 с.
8. Галёта, А. «Натюрморт» неизвестного голландского художника XVII в. / А.Галёта // Бюлетэнь Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. – 2002. – № 2. – С. 14 – 15.
9. Западноевропейское искусство в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь : альбом. – Минск : Беларусь, 2012. – 125 с.

## РЕЗЮМЕ

Впервые в современном искусствоведении даётся характеристика творчества австрийских живописцев XVIII в. П. Трогера, Й. И. Милдорфера, И. Б. Дрекслера, которые создавали свои произведения в религиозно-мифологическом, сюжетно-тематическом, портретном и натюрмортном жанрах. Как яркие представители «золотого века» венской художественной школы, они внесли значительный вклад в искусство позднего барокко благодаря своей профессиональной академической подготовке и живописному новаторству.

## SUMMARY

For the first time in modern art criticism, a characteristic is given to the work of outstanding Austrian painters of the XVIII century. P. Troger, J. I. Mildorfer, I. B. Drechsler, who created their works in the religious-mythological, subject-thematic, portrait and still life-flower genres. They made their significant contribution as prominent representatives of the «gold-



en age» of the Viennese art school in the art of the late Baroque, thanks to their high professional academic training and great pictorial innovation.

*Федорец Я. В.*

## **НАРОДНОПОЭТИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИЯ РАЗВИТИЯ НАТЮРМОРТА В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1955 – 1985 ГГ.**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы*

*НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 02.09.2021)*

Начавшийся в 1950-е годы процесс демократизации общественно-политической жизни Советской Беларуси отразился на развитии культуры и искусства страны. Во 2-й половине 1950-х годов сложились предпосылки, определившие дальнейшее интенсивное развитие натюрморта в белорусской живописи. Стал меняться эстетический идеал художников и, как следствие, отношение к социалистическому реализму. Возникла новая идейно-эстетическая, художественная концепция – «суровый стиль», обусловившая образование в 1960 – 1985 гг. многообразия тенденций и стилистических направлений в изобразительном искусстве БССР. «Суровый стиль» открыл путь для художников к авторским, содержательным, глубоко образным интерпретациям предметного мира и его пластических разработок. Усилило демократическое начало в содержании натюрмортов оформление белорусской национальной художественной школы на рубеже 1960 – 1970-х годов. На это указывает и формирование самостоятельного, сравнимого с сюжетно-тематическим произведением типа – тематизированного натюрморта-картины, включающего идейно-тематический, содержательный и стилистический аспекты жанра.

Народнопоэтическая тенденция состоит из двух основополагающих компонентов. Под «народным» понимается отражение модели определённого набора аксиологических идей, основанных на коллективном сознании и преобладании в нём ощущения всеобщего, что проявляется через глубокое осмысление народа без отрыва от его этнической памяти. Всё это воплощено в наиболее близких авторам формах: сельской культуре, отечественной истории, фольклорной поэтике, цветах. В натюрморте через цветочные и бытовые мотивы в рамках темы деревни, сельской жизни и Великой Отечественной войны раскрылись аксиологические и онтологические принципы авторского самосознания и познания мира. В таких произведениях воплощён особый тип мышления и мировосприятия, присущий как поколению художников 1960-х годов, прошедших Великую Отечественную войну, так и авторам 1970 – 1980-х годов. Отражение сопричастности белорусских художников с историко-культурным наследием говорит в первую очередь об осмыслении себя в контексте национальной истории, а также об осознании себя как целого, как народа, как организма. В живописной пластике это выражено через эмоциональные, драматичные или радостные, лирические переживания с попыткой заключить в постановке специфический набор смыслов, ассоциаций или метафор, что указывает на поэтическую сторону натюрмортов рассматриваемой тенденции. Всё это говорит о зрелости данного жанра в белорусской живописи. Приведённые качества проявились в творчестве В. Жолток, Г. Ващенко, Л. Дударенко, Б. Казакова, В. Шматова, А. Марочкина, Б. Аракчеева, Н. Опиока, А. Пашкевича, В. Минейко, А. Родина, В. Марковца, Д. Алейника, Г. Тоболича, Н. Исаёнка, А. Барановского, В. Свентоховской, Е. Батальонка и других. Вместе с тем, сама природа натюрморта подсказывает пути его образ-

но-пластической трактовки в пользу интерпретации индивидуального, познавательного и чувственного опыта авторов.

Художникам в народнопоэтической тенденции присущ эстетический идеал, в основе которого лежит категория всеобщего – сопричастность к значимым событиям и явлениям; единодушие в достижении высоких нравственных и моральных ценностей. Основанием к раскрытию «всеобщего» стала точка пересечения общественного сознания и личных рефлексий художников на социальные и культурные процессы в жизни. Всеобщее, коллективное противопоставляет себя проявлению индивидуализма, то есть не придаёт первостепенного значения личности автора [3, с. 182].

В рассматриваемый период темы деревенского быта и войны, сопутствующие им социальные и культурные проблемы были ведущими идейно-тематическими линиями развития в изобразительном искусстве БССР. Они нашли отражение в графике А. Лось, А. Последович, А. Кашкуевича, В. Шаранговича, скульптуре Л. Гумилевского, А. Аникейчика, И. Миско. Их творчество во многом было направлено на выявление глубин национального менталитета и народного самосознания.

Содержание народнопоэтической тенденции не исчерпывается общим интересом художников к этнографии, исследованиями в сфере фольклора, древней и средневековой культуры, декоративно-прикладным искусством. Изучая историю и культуру прошлого через предметы быта, его наиболее близкие сердцу вещи, авторы стремились найти ответы на онтологические вопросы современности и прошлого. Появление предметов массовой культуры в городской жизни способствовало переоценке художниками рукотворных вещей.

Ко 2-й половине 1980-х годов вместе с появлением новой плеяды молодых живописцев, таких как В. Товстик, А. Родин,

В. Свентоховская, А. Кузнецов, Н. Бущик и другие, изменилось отношение к культурному наследию и ощущение себя в контексте истории. В отличие от живописцев 1960-х годов, в понимании поколения художников 1980-х годов предыдущий опыт общества и культуры – это широкий отрезок истории, который не был ими пережит и является лишь косвенным источником художественных образов [1, с. 118]. Народная культура (песни, сказки, фольклор и др.) к этому периоду почти целиком ушла в прошлое, став наследием, как и принципы социального поведения, приметы быта. В этот период искусство не отошло от народных мотивов и тем, однако новое поколение авторов ввиду поступательно усложняющегося мировосприятия иначе подходило к представлениям об истории и культуре в искусстве. Например, в произведениях 1980-х годов А. Барановского, В. Свентоховской, В. Сулковского предметный мир предстаёт скорее как примета уходящего сельского быта. По ряду социокультурных причин, среди которых приход М. Горбачёва и политика «перестройки» и гласности, разочарование в идеалах советского общества, обострившаяся проблема экологии, вызванная аварией на Чернобыльской АЭС, поступательный переход в информационный, компьютеризированный мир и эпоху постмодерна, эти темы изжили себя уже ко 2-й половине 1980-х годов, превратившись в инертную линию развития в белорусском искусстве.

Среди основных предметов, составляющих постановки натюрмортов, выделяются хлеб, глиняные кувшины, чугуны, орнаментированные ткани, комнатные или полевые цветы, другие предметы сельского быта и культурно-исторического наследия. В соответствии с этим очерчивается круг тем и мотивов, характерных для народнопоэтической тенденции: деревенско-народный быт (Г. Пославский «Натюрморт», 1963 г.;

Г. Ващенко «Мой родны кут», 1972 г.; В. Шматов «Натюрморт с лирой», 1976 г.; Б. Аракчеев «Натюрморт со старыми вещами», 1977 г.; Л. Дударенко «Сельский натюрморт», 1977 г.; А. Марочкин «Воспоминание о моей деревне», 1977 г.; Д. Олейник «Припятский лещ», 1979 г.); тема хлеба (Г. Ващенко «Хлеб», 1966 г.; А. Барановский «Хлеб», 1981 г.; М. Егоров «Хлеб-соль», 1981 г.; Б. Казаков «Хлеб», 1985 г.); тема войны (М. Данциг «О Великой Отечественной», 1968 г.; А. Пашкевич «Память», 1975 г.); народные мотивы в цветочном натюрморте (В. Жолток «Красная рябина», 1973 г.; В. Свентоховская «Праздничный натюрморт», 1985 г.).

В 1955 – 1960 гг. народнопоэтическая тенденция начала зарождаться в творчестве В. Жолток («Колокольчики лесные», 1958 г.), Г. Поплавского («Натюрморт», 1963 г.), Г. Ващенко («Хлеб», 1966 г.; «Белые калы», 1970 г.) и других. К 1970-м годам произведения этих авторов поднимаются до общенационального звучания мотивов деревенской жизни или Великой Отечественной войны. Им присуще создание тематизированного натюрморта-картины: произведения переходят рамки станкового характера, приобретая эпичный, монументальный размах по своему замыслу и воплощению – «О Великой Отечественной» (1968) М. Данцига, «Дума про хлеб» (1972) Г. Ващенко, «Красная рябина» (1973) В. Жолток. Другие художники (Б. Аракчеев, А. Марочкин, Л. Дударенко, Д. Олейник, Н. Исаёнок, Б. Казаков и др.) подхватили эту тенденцию и расширили её в 1970 – 1985 гг. Произведения названных авторов основаны на натурной живописи и отличаются повышенным эмоциональным звучанием, экспрессивностью, в них использованы приёмы и средства выразительности «сурового стиля», среди которых графичность, лапидарность формы, отстранение от ярких цветов, акцентировка на тоновой системе картины, от-

сутствие детализации форм предметов, а также драматичность замысла.

Вместе с тем, параллельно такого рода натюрмортам в 1970 – 1980-е годы создавались произведения, в которых тема войн или исторической памяти стала подниматься опосредованно, а характер произведений поменялся с драматичного на лиричный. Например, чувственность, повышенная эмоциональность проявилась в картинах А. Пашкевича «Посвящение Алоизе Пашкевич» (1976), Г. Тоболича «Старый колодец» (1979), В. Товстика «Осенние мелодии» (1979), В. Сумарева «Натюрморт со льном» (1981), В. Сидоркина «Под мирным небом» (1984), А. Марочкина «Дисенская керамика» (1985), В. Свентоховской «Под мирным небом» (1985) и других.

На основании этого выделяется две основных линии развития образно-пластического строя в народнопоэтической тенденции: экспрессивно-драматическую и лирическую. Определение таких дефиниций обусловлено стилистическим разнообразием живописных направлений. К экспрессивно-драматическим отнесены натюрморты Г. Ващенко, М. Данцига, Б. Казакова, Л. Дударенко, А. Марочкина, Н. Опиока, А. Пашкевича, А. Родина и других. Лирическую линию развивают произведения В. Жолток, В. Свентоховской, В. Минейко, В. Товстика, Н. Исаёнка, Е. Батальонка и других.

Натюрмортам народнопоэтической тенденции не присуща романтизация сельской жизни или войны. Через предметный мир созданы обобщённые, лишённые наивной документальности народные образы деревни, Великой Отечественной войны. Тип мироощущения, характерный для авторов народнопоэтической тенденции, позволяет им «отделять сиюминутные ценности от подлинных и нетленных» [2, с. 1]. Привязанность к малой Родине, социальные проблемы послевоенных деревень,

приведшая к их обветшалости и увяданию сельской жизни повышенная урбанизация нашли воплощение в творчестве Г. Ващенко, Б. Казакова, В. Минейко и других.

Главными различиями выделенных стилистических линий развития являются интерпретация природы реальной действительности, пластика живописного языка, предметно-пространственные отношения, вектор эмоциональной завязки и содержание произведения, что требует отдельного рассмотрения. Однако существуют общие черты для линий развития натюрморта в народнопоэтической тенденции.

Большое влияние на появление стилистического разнообразия в данном художественном направлении оказал опыт «сурового стиля» и повышенный интерес к возможностям пластического языка живописи как специфического вида изобразительного искусства. Это говорит об изменившихся представлениях о мире и взгляде на предметную форму, что проявилось через её новое прочтение и интерпретацию. «Суровый стиль» внёс энергию, эмоциональность, импульсивность, экспрессию в средства выразительности, такие как линия, цвет, тон, силуэт, трансформирование предметной формы.

В натюрмортах Г. Ващенко «Хлеб» (1966), В. Жолток «Рябины» (1974), А. Пашкевича «Память» (1975), В. Шматова «Белорусский натюрморт» (1976) Л. Дударенко «Сельский натюрморт» (1977), Б. Аракчеева «Натюрморт со старыми вещами» (1977), А. Марочкина «Воспоминание о моей деревне» (1977), Б. Казакова «Натюрморт» (1980), А. Родина «Натюрморт с крынкой молока» (1985) и других неоднородность картинного поля преимущественно выстроена на основе синтеза организующего его постимпрессионистического и реалистического опыта живописи, стилистических влияний модернизма, русского «сезаннизма», обеспечивающих повышенное эмоцио-

нальное звучание посредством колорита и разработки фактуры, предметной формы, а также психологического и смыслового составляющего картин. Воплощаемый предметный мир дословно не повторяет натуру. Единство реалистической традиции и влияний искусства рубежа XIX – XX вв. привело к появлению на их стыке декоративности – принципиально важной особенности натюрмортов этого периода.

Рассматривая композиции натюрмортов народнопоэтической тенденции с точки зрения пространства и его организации, значения, можно сделать вывод, что оно условно разделено в средней зоне прямой горизонтальной либо подразумевавшейся линией на верхнюю и нижнюю части. Такой элемент присущ ряду произведений, в которых имеет место разграничение «неба-земли», «неба-воды», переднего и дальнего планов. Часто используется композиционный приём, основанный на так называемой «ныряющей» перспективе, когда художники разворачивают поверхность стола на зрителя почти параллельно плоскости картины. Такой подход усиливает динамику композиции, её эмоциональность и экспрессивность, сообщает новые взаимосвязи предметам и пространству. Это характерно для произведений М. Данцига «О Великой Отечественной» (1968), Г. Ващенко «Сентябрь» (1974), А. Марочкина «Натюрморт с драниками» (1975), Л. Дударенко «Сельский натюрморт» (1977), Н. Исаёнка «Натюрморт с решетом» (1979) и других. Необходимым условием реализации образа в данных натюрмортах является «открытый» композиционный узел.

Синтез плоскостных и глубинных элементов задаёт динамику и неоднородность предметно-пространственному устройству картины. Произведениям свойственно живое обобщение предметной формы, комбинирование плоскостных элементов и глубинности; соотнесение цвета и тона с объёмной формой.



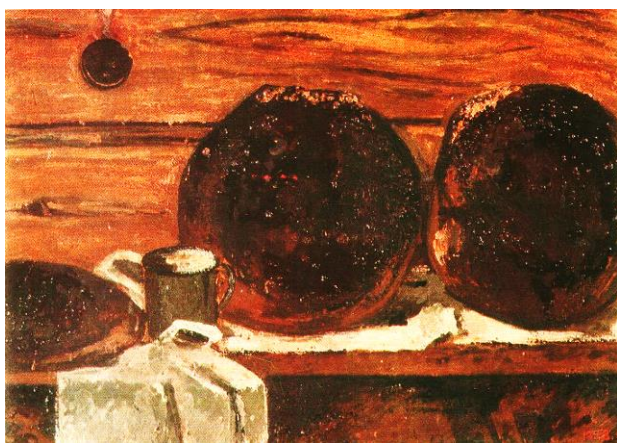
Получаемые картины – результат разработанной художниками собственной стилистической концептуальной системы, в которой участвуют все элементы картины с учётом их зрительного и психологического восприятия.

Основные акценты цветовой композиционной системы натюрмортов выстраиваются на оппозиции светотеневых отношений, особенностях трактовки материальности предметного мира, фактурности красочного слоя на картинной плоскости. Авторы не стремятся приукрасить предметный мир. Наоборот, они намеренно делают образы огрубелыми, приближенными к земле, почвенными, мощными. Специфическое отношение к картинной плоскости говорит о попытках свести общий колорит к объекту изображения и замыслу (например, предметы деревни – почвенность, растения – гармоничность, народность), как в натюрмортах В. Жолток «Натюрморт с осенними цветами» (1972), Д. Алейника «Припятский лещ» (1979) и других. Живописная скромность, лапидарность и простота проявились в образно-пластическом аспекте, подборе вещей и антуража для постановки, проработке материальности, светотеневых отношениях в картине, малом количестве предметных деталей в пользу строгости и обобщённости больших форм, увлечении фактурной проработкой холста.

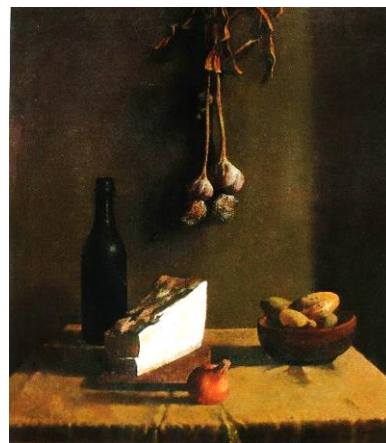
Особое место в произведениях народнопоэтической тенденции отдано смысловому плану картины. Отбираемые вещи в натюрмортах, переведённые на язык живописи, рассматриваются как часть универсума, мироздания, представляя значимость надличностного в историко-культурном плане. Так, в метафорической, ассоциативной форме через материальную культуру воплощаются представления о национальных, народных архетипах; через предмет утверждается отношение к жизни и исконные, непреходящие ценности человека.

Натюрморты народнопоэтической тенденции развития жанра в белорусской живописи представляют собой особый тип отражения комплекса идей и ценностей, присущих нескольким поколениям художников 1955 – 1985 гг. В творчестве В. Жолток, Г. Ващенко, Л. Дударенко, М. Данцига, А. Пашкевича, Б. Казакова, Д. Алейника, В. Минейко, В. Свентоховской, А. Марочкина, Н. Исаёнка и других за изображением предметного мира лежат лишённые наивности сложные, ассоциативно-метафорические содержательные образы народа, сельской жизни и Великой Отечественной войны, утверждающие зрелость натюрморта как жанра. Образно-пластические особенности живописи натюрмортов отличаются строгостью колорита и предметно-пространственных отношений, лапидарностью, фактурной проработкой формы предметов, особой декоративностью.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



Г. Ващенко «Хлеб», 1966 г.,  
холст, масло, 70x100



Б. Казаков «Натюрморт», 1980 г.,  
холст, масло, 51,5x61,5



В. Жолток «Рябины», 1974 г.



В. Свентоховская «Натюрморт с калиной»,  
1980 г., холст, масло, 80x100,5

### ЛИТЕРАТУРА

1. Павлов, П. А. Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи, конец 1950-х – 1970-е годы / П. А. Павлов. – М. : Наука, 1989. – 204 с.
2. Пугачёва, Э. Одухотворенность народных образов / Э. Пугачёва // Художник. – 1982. – № 7. – С. 1 – 12.
3. Пугачова, Э. Сінтэтычнасць вобраза ў творчасці маладых беларускіх мастакоў / Э. Пугачова // Мастак і сучаснасць: эстэтыка, тэатр, музыка, выяўленчае мастацтва, кіно: крытычныя артыкулы па мастацтвазнаўству / уклад. У. Бойка. – Мінск, 1980. – С. 173 – 189.

### РЕЗЮМЕ

Проблематика данной статьи обусловлена стремлением раскрыть особенности натюрморта в белорусской живописи 1955 – 1985 гг. Выделенная нами народнопоэтическая тенденция является одной из основных в развитии натюрморта в исследуемый период. Она обладает своими тематическими, образными и стилистическими аспектами.

### SUMMARY

The problem of this article is caused by the intention to reveal features of the still life in the Belarusian painting of 1955 – 1985. The folk-poetic trend is one of another trends in the development of still life in the period under research, that has its own thematic, image and stylistic aspects.

## **СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ**

*Белорусская государственная академия искусств  
(Поступила в редакцию 15.09.2021)*

Каллиграфия – традиционное китайское искусство написания иероглифов, которое насчитывает уже более 3500 лет. Принято считать, что находки самых ранних по времени иероглифических начертаний на костях и панцирях черепах дают право утверждать о самом начале продолжительной истории одного из ведущих национальных искусств [1, с. 19].

В эпохи Древнего Мира и Средневековья, к которым относятся династии Цинь, Хан, Тан и другие, в процессе длительной эволюции сформировалось пять основных стилей написания иероглифов на высококачественной рисовой бумаге. Первый и самый архаичный из них – чжуаньшу, возникший и распространившийся в период династии Цинь в III в. до н. э. Его отличает некоторая округлость строгих очертаний иероглифов, состоящих из вертикальных, горизонтальных, наклонных черт [2, с. 6 – 8].

В период Хань, когда китайская древняя культура достигла высшего расцвета, во II в. н. э. берёт своё начало второй стиль – лишу. Его отличительная особенность – расширение нижних концов всех вертикальных и наклонных иероглифических линий, напоминающих «хвостики водоплавающих птиц» [2, с. 10 – 11].

Стиль синшу появился в период Восточная Хань (I – III вв. н. э.). Крайние черты иероглифов при написании соприкасаются и даже сливаются друг с другом. Это позволяет очень

быстро писать, почти не отрывая кисть от поверхности бумаги. Поэтому стиль называют «бегущим» [2, с. 14 – 15].

Четвёртый стиль – цаошу – возник в раннесредневековый период Восточная Цзинь (316 – 420) и получил дальнейшее развитие в период Тан (618 – 907). Он представляет собой очень свободный? «размашистый» курсив. Иероглифы пишутся без отрыва кисти от бумаги. Соответственно, при письме они постоянно соприкасаются и «перетекают» друг в друга. Название стиля имеет двойной смысл: небрежный, быстрый, а также «травяной» (древний иероглиф «цао» переводится и как «травя») [2, с. 21].

Возникновение пятого стиля – кайшу – связано с поздним периодом династии Хань и началом периода Троецарствия (220 – 280). Он достиг расцвета в период Тан. Кайшу отличается отрывистым методом написания кистью всех черт иероглифов. Этот стиль со временем стал наиболее часто употребляемым, ввиду легкого прочтения и быстрого написания [3, с. 47].

Китайская письменность – единственная из древних иероглифических систем письма, сохранившаяся до нашего времени. Во 2-й половине XX в. в Китайской Народной Республике была завершена важная реформа по упрощению написания иероглифов, и письменность с древними корнями благодаря этому стала более приспособленной для использования в современном мире.

При этом современная китайская каллиграфия не теряет своей ведущей роли в искусстве, как и в далёкие времена, создаётся кистью на бумаге с использованием разных стилей. Ей не угрожает развитие технической революции, которая вынудила, например, большинство современных писателей забыть о гусином пере и даже о пишущей машинке. Компьютерный

экран и шрифтовая клавиатура – наиболее востребованный в данный момент инструментарий.

Китайские каллиграфы, как и современные художники-живописцы разных стран (где сохраняются и развиваются рукотворные традиции изобразительного искусства), работают кистью. В каллиграфии и живописи маслом, акрилом, акварелью она остаётся самым универсальным художественным инструментом для передачи образных идей. Неслучайно кисть образно называют «продолжением руки мастера» [3, с. 3].

У современных китайских мастеров каллиграфии сохраняется трепетное отношение и уважение к творениям предшественников, вызывая желание на их примере совершенствовать своё мастерство.

Наиболее почитаемым каллиграфом прошлого считается Ван Сичжи (303 – 361), также известный под псевдонимом И Шао. Он был родом из городка Ланье в восточной провинции Шаньдун.

О его жизни и творчестве сохранились многочисленные сведения. Благодаря своему исключительному таланту и успешному изучению разных каллиграфических стилей Ван Сичжи создал изящный и виртуозный авторский стиль, который считается классическим в истории китайской каллиграфии. Чаще всего он обращался к стилю синшу, доведя его до совершенства. Наиболее известными рукописными шедеврами Ван Сичжи считаются «Предисловие к “Павильону орхидей”», «Надпись о семье Се», «Надпись о получении письма» и другие [1, с. 81 – 83].

Своими произведениями «Надпись о холодах», «Надпись о зимнем солнцестоянии», «Надпись о мыслях в радостный день» Ван Сичжи также повлиял на совершенствование стиля цаошу. Любой текст, написанный кистью мастера, приобретал

ритмическую стройность, лёгкость и необычайную образную многозначительность иероглифов. Каждый из них передавал тончайшие оттенки настроения, мыслей и чувств, которые владели автором в момент их написания.

«Предисловие к “Павильону орхидей”» по сей день считается лучшим образцом стиля мастера. В этой каллиграфической композиции Ван Сичжи совместил черты быстрого синшу и плавного кайшу, что стало на многие столетия новой эстетической инновационной моделью каллиграфии. Среди ее выдающихся мастеров – Оу Янсюнь (587 – 641), Ли Бо (701 – 762), Чжан Сюй (703 – 782), Ян Чжэньцин (709 – 785), Лю Гуанцюань (778 – 865), Ми Фу (1051 – 1107), Чжао Мэнфу (1254 – 1322), Сянь Юйшу (1257 – 1302), Чжан Юй (1283 – 1350), Шэнь Чжоу (1427 – 1509), У Куань (1435 – 1509), Ван Чун (1494 – 1533), Син Тун (1551 – 1612), Цзинь Нун (1687 – 1763), Чжэн Банцяо (1693 – 1765), И Биншоу (1754 – 1815), Хэ Шаоцзи (1799 – 1873), У Дачэн (1835 – 1902) и другие. Их наследие никогда не потеряет своей значимости в глазах современных художников и исследователей китайской каллиграфии [4; 6].

Среди мастеров каллиграфии XX в. наибольшую известность получили Кан Ювэй (1857 – 1927), Ци Байши (1863 – 1957), Юй Юйэн (1878 – 1964), Ли Шутун (1880 – 1942), Шэнь Иньмо (1883 – 1971), У Чаншо (1884 – 1927), Се Улян (1884 – 1964), Мао Цзэдун (1893 – 1976), Линь Саньчжи (1898 – 1989), Шэ Мэнхай (1900 – 1992) и другие [6, с. 33 – 35]. Все они в совершенстве владели классическими стилями каллиграфии и внесли в них своё неповторимое творческое начало. Оно связано со свободой и виртуозностью каллиграфического самовыражения, когда мастера, прекрасно знающие образцы творчества предшественников, стремятся развивать достижения национального искусства, вносить в каллиграфические начертания

образную связь со своим временем: его проблемами, переменах, надеждами, новыми идеями и т. п.

В XX в. новаторский подход к искусству каллиграфии наблюдается в творчестве Ци Байши (1864 – 1957), настоящее имя которого звучит как Чунь Чжи. Он был родом из бедной семьи, но каллиграфию сумел изучить с раннего детства, опираясь в своём совершенствовании мастерства на творческое наследие Ван Сичжи, а также на стиль письма Чэнь Лаоляня (1599 – 1652) и других мастеров. Инновационная роль Ци Байши в развитии каллиграфии заключается в том, что он придал своему стилю необычайную свободу и живописность, где совмещается широта и тонкость, сила и изысканность, обозначенные китайскими исследователями термином «одухотворённый ритм» [5, с. 50]. Стержневые для иероглифов черты мастер писал буквально одним молниеносным «ударом кисти». У него получалось создавать иероглифические начертания не только энергичными «бегущими» контурными линиями, но и так называемой «растрёпанной кистью». Ци Байши удалось внести свободные импровизации в древний стиль чжуаньшу.

Смелые и вдохновляющие инновации Ци Байши стали примером для многих китайских каллиграфов XX – начала XXI в., среди которых – Оуян Чжунши (р. в 1928 г.), Ли Дуо (р. в 1930 г.), Чжоу Хуэйцзюнь (р. в 1939 г.), Су Шишу (р. в 1949 г.) и другие. Благодаря их активному творчеству с использованием разных стилей письма в неповторимых авторских интерпретациях современная китайская каллиграфия переживает новый творческий взлёт.

Среди наиболее известных в Китае и за его пределами мастеров современной китайской каллиграфии назовём Ван Дунлина. Он родился в 1945 г. в провинции Цзянсу. В настоящее время у мастера много профессиональных достижений и по-



чётных званий. Он директор, профессор, преподаватель Исследовательского центра современной каллиграфии Китайской академии искусств, директор Ассоциации китайских каллиграфов, вице-председатель Чжэцзянской ассоциации каллиграфов, директор Чжэцзянской ассоциации исследований каллиграфического образования, Института китайской каллиграфии. В 1966 – 1981 гг. учился на факультете изящных искусств Нанкинского педагогического университета, а также в классе каллиграфии Китайской академии искусств, после окончания со степенью магистра остался там преподавать. В 1989 г. Ван Дунлин был приглашён Миннесотским университетом преподавать китайскую каллиграфию в Соединённых Штатах, кроме того читал лекции и проводил выставки в более чем 20 университетах, включая Гарвард и Беркли. В 1992 г. Ван Дунлин вернулся в Китай и стал работать в исследовательском отделе Китайской ассоциации каллиграфов, а также преподавать в Китайской академии искусств. В 1998 г. он принял участие в китайской художественной выставке «Пять тысячелетий цивилизации» в музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, в 1999 г. – в Музее современного искусства в Париже. В 2000 – 2010-х годах организовывались международные выставки мастера в Китае, Южной Корее, Японии, Австралии, США, Канаде и других странах, что укрепило его творческий авторитет. Работы Ван Дунлина находятся в коллекциях Национального художественного музея Китая, Китайского военного музея, Пекинской библиотеки, Пекинского университета, Британского музея в Лондоне, Художественного музея Северной Дакоты, Гарвардского Йельского университета, Стэнфорда, университета Беркли, Государственной академии изящных искусств в Германии и других учреждений.

Ван Дунлин в совершенстве владеет стилями синшу и

цаошу, при этом заимствует у западных модернистов и постмодернистов их спонтанные методы выражения в разных мануальных видах творчества, нарушая условности традиционной школы и открывая новый мир в области современной каллиграфии. Таким образом, мастер стал создателем авторского стиля луаншу, «хаотического письма», при котором отдельные иероглифы и целые столбцы спонтанно и оригинально переплетаются между собой. В зрелом возрасте художник начал создавать очень большие по форматам каллиграфические полотна (до 10 м в длину). Как признаётся Ван Дунлин, «каллиграфия в больших размерах – это мощный катарсис, позволяющий войти в другую сферу: отбросить все ограничения тела и ума, слиться с великим циклом естественного творения» [7, с. 47].

Наиболее известные работы художника – классические китайские тексты «И Цзин», «Лао-цзы», «Чжуан-цзы», «Книга песен», «Ли Сао», «Танские стихи», «Сун Ци», а также тексты современных популярных песен.

Последователь классиков каллиграфии, ученик Линь Санжи, Лу Вэйчжао, Ша Мэнгая и других традиционных мастеров каллиграфии XX в., Ван Дунлин смело отступил от традиционных границ и стал активным пропагандистом возможностей современной каллиграфии. В зрелом возрасте он с большим энтузиазмом и творческой энергией до сих пор проводит «каллиграфические перформансы» в крупных выставочных центрах Ванкувера, Лондона, являлся почётным гостем Музея современной каллиграфии в Москве и т. д.

Искусство Ван Дунлина выступает своеобразным мостом от традиционного искусства к современной культуре и вносит свой вклад в разрешение противоречия между традициями и современностью. Таким образом, история развития каллигра-

фии, её философско-эстетическое и культурное наследие не теряют значения для современного развития каллиграфии, которое поддерживается разными мастерами. Они являются носителями значительного профессионального опыта, но не останавливаются на достигнутом, организуют выставки каллиграфии, руководят творческими организациями и т. п.

Современный каллиграф Чжан Хай родился в 1941 г. в уезде Янши провинции Хэнань. Он является представителем 8-го, 9-го и 10-го Всекитайского собрания народных представителей, председателем Китайской ассоциации каллиграфов, Хэнаньской федерации литературных и художественных кружков, Хэнаньской ассоциации каллиграфов, старшим консультантом китайского искусства и деканом Хэнаньской академии каллиграфов. Каллиграфическое искусство мастера отличается динамическим характером, соединяющим традиции цаошу с экспрессивной направленностью, характеризующей динамику эстетических и социальных перемен конца XX – начала XXI в.

Ван Юн родился в 1948 г. в Пекине. В настоящее время он является профессором Центральной академии изящных искусств, директором отдела исследований искусства каллиграфии, заместителем директора Комитета по созданию печатей Китайской ассоциации каллиграфов. Его работы неоднократно выставлялись и публиковались в стране и за рубежом, были собраны во многих художественных галереях и музеях, изданы в виде нескольких специальных альбомов. Ван Юн, как и все вышеперечисленные мастера, входит в почётный список двадцати наиболее выдающихся современных каллиграфов Китая [7, с. 10].

В 2002 – 2019 гг. в Беларуси в контексте Дней культуры и празднования годовщин больших исторических событий были проведены многочисленные выставки китайских художников,

создающих произведения в жанрах традиционной живописи «го хуа» и в разных каллиграфических техниках. Эти презентации проходили в выставочных залах Национального музея истории и культуры Беларуси, Национального художественного музея Беларуси, Республиканской галереи Белорусского союза художников, а также в выставочных залах Витебска, Могилёва и Гомеля [8]. В сентябре-октябре 2011 г. Беларусь посетила творческая делегация из города Тяньцзинь для координации действий по художественному обмену, куда вошли ведущие художники и каллиграфы, кураторы и искусствоведы Ван Сицзин, Би Фуцзянь, Хо Чуньян, Яо Шаохуа, Шань Цзя, Хуан Янь, Яо Кунь, Дун Кэчэн и другие. Была открыта выставка и проведён мастер-класс по китайской каллиграфии и живописи в Республиканской выставочной галереи Белорусского союза художников. Эта творческая встреча стала организационным примером для проведения последующих китайских выставок 2010-х годов [9, с. 46].

В 2012 – 2013 гг. педагог кафедры языкознания и страноведения Востока Белорусского государственного университета и сотрудник Института Конфуция Ли Цзо стал автором перевода на русский язык сборника стихов китайского поэта-классика Ли Бай и сборника 100 стихотворений китайских поэтов периода Тан [9, с. 47].

Благодаря своей популярности Ли Цзо получил приглашение участвовать в Республиканской выставке художественной каллиграфии «Слово», посвящённой 1150-летию славянской письменности, и экспонировал свои иероглифические композиции вместе с белорусскими мастерами художественных шрифтов Г. Мацуро, Ю. Тареевым, С. Писаренко и другими. Выставка состоялась в сентябре 2013 г. в Национальной библиотеке Беларуси [9, с. 47]. Впервые китайские тексты, вы-

полненные в авторском художественном стиле, выставлялись совместно с белорусскими и старословянскими, что свидетельствовало о возможности сопоставления великих рукописных традиций и их современной актуализации.

В феврале-апреле 2014 г. Ли Цзо получил приглашение организовать свою экспозицию в Национальном художественном музее Беларуси. Она носила название «Знаки, начертанные на небесах», прошла с большим успехом и стала первой персональной выставкой современной китайской каллиграфии в Минске. Это свидетельствует о растущем международном признании данного рукотворного искусства дальневосточной страны [10, с. 11].

Важным достижением современной каллиграфии авторская свобода поисков и экспериментов, которые включают это искусство в широкий международный процесс творческой модернизации. Данная тенденция открывает неограниченные возможности для изучения современных направлений в китайской каллиграфии, раскрытия традиционных и новаторских средств её выразительности.

Искусство китайской каллиграфии сравнимо с широким и неисчерпаемым потоком полноводной творческой реки, объединяющей своим движением всю поступательную историю китайского изобразительного искусства, кодирующую идеи и устремления всех основных его этапов и периодов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Чху, Тяньшу. Каллиграфия – голос сердца / Тяньшу Чху. – Минск : Мастацкая літаратура, 2018. – 206 с.
2. Chinese fine arts / D. Fuxing, H. Lan. – Beijing : Culture and Art Publ. House, 1999. – 199 p.
3. Линъюй, Фэн. Очерки по культуре Китая / Фэн Линъюй, Ши Вэйминь. – Пекин : Международное издательство Китая, 2001. – 197 с.

4. Тайны китайских иероглифов / авт.-сост. В. Соколов. – Минск : Харвест, 2009. – 240 с.
5. Завадская, Е. В. Ци Бай-Ши / Е. В. Завадская. – М. : Искусство, 1982. – 287 с.
6. Белозёрова, В. Г. Искусство китайской каллиграфии: анализ культурной традиции : автореф. дис. ... канд. искусств. : 24.00.01 / В. Г. Белозёрова. – М, 2004. – 49 с.
7. 王丹林。 现代书法/瓦德林//第四全华工人研讨会的创造力。  
- 重庆 : 重庆出版社, 1993. - 120秒。 Ван, Дунлин. Творчество современной каллиграфии / Дунлин Ван // 4-й Всекитайский семинар по каллиграфии. – Чунцин : Изд-во Чунцин, 1993. – 120 с.
8. Шарангович, Н. В. Белорусско-китайские взаимосвязи в изобразительном искусстве 1990-х – 2000-х гг. / Н. В. Шарангович // Пути Поднебесной : сб. науч. трудов. – Минск, 2006. – Вып. I, ч. II. – С. 328 – 333.
9. Чжан, Юйнин. Белорусско-китайское сотрудничество в области изобразительного искусства во второй половине XX века – первой половине 2010-х гг. / Юйнин Чжан // Вести Института современных знаний. – 2017. – № 1. – С. 44 – 48.
10. Белорусско-китайские отношения в воспоминаниях белорусских послов: к 25-летию установлений дипломатических отношений / сост. А. Тозик ; под общ. ред. А. А. Тозика. – Минск : Звезда, 2017. – 216 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье впервые выявляется длительный путь развития искусства китайской каллиграфии от древнейших истоков до начала XXI в. Дана характеристика пяти классическим стилям каллиграфии и выявлены творческие достижения её выдающихся мастеров. Сделаны выводы о неограниченных возможностях современного развития искусства каллиграфии, в котором свободно совмещаются традиционные начала и новаторские поиски и эксперименты.

## SUMMARY

For the first time, the article reveals a long way of development of the art of Chinese calligraphy from the earliest origins to the beginning of the XXI century. The characteristic of five classical styles of calligraphy is given and the creative achievements of its great masters. At the end of the article, conclusions are drawn about the unlimited possibilities of the modern development of the art of calligraphy, in which traditional principles and innovative searches and experiments are freely combined.

*Шамрук А. С.*

### **КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ К РЕШЕНИЮ ИНТЕРЬЕРНЫХ ПРОСТРАНСТВ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 14.09.2021)*

Интерьерное пространство представляет самостоятельную область архитектурного проектирования, в которой концептуальные проектные идеи, философские теории, художественные приёмы реализуются с учётом взаимосвязи с оболочкой здания, открывающимися через проёмы пейзажами и непосредственно взаимодействующим с ним человеком. Логика построения внутренних пространств имеет разную степень зависимости от внешнего архитектурного образа – от подчинения до полной независимости, формирования собственных сюжетов, образов и эмоциональных сред.

В интерьере наиболее выражено влияние феноменологических теорий, связанных с тактильно-чувственным взаимодействием архитектуры с человеком (арх. С. Холл, Т. Андо, RCR Architects, П. Цумтор, А. Кампо Баэза, К. Сильвестрин). Воплощение феноменологических идей проявляется в трактовке интерьерных пространств крупных сооружений как модели

мироздания с реализованными категориями «вертикальной оси», связывающей земной и трансцендентный миры, как правило акцентируемой проёмом в крыше, и «горизонтальной оси» – пути, на который нанизываются испытываемые в процессе движения в пространстве переживания, визуальные впечатления и который символизирует жизненный путь человека [2].

Характерная для архитектуры последнего десятилетия «новая чувственность» является продолжением феноменологических идей 2-й половины XX в. и проявляется в актуализации категорий телесности, осязаемости. Цель проектирования многие авторы видят «в переживании архитектуры: что ты чувствуешь, проходя сквозь здание, как движется человеческое тело, как взаимодействует с другими телами, как работает свет, перспектива, звуки, запахи – весь этот феноменологический слой должен вытекать из основной идеи» (Стивен Холл) [4]. Акценты на чувственное восприятие воплощены в интерьерных пространствах построек С. Холла (музей современного искусства «Киасма» в Хельсинки), Д. Поусона (комплекс цистерцианского монастыря, Новый Двор, Чехия, 2004 г.); церковь Сент-Мориц, Аугсбург, Германия, 2013 г.), К. Сильвестрина (музей современного искусства «Fondazione Sandretto Re Rebaudengo», Турин, 2002 г.), «RCR Architects» (ресторан и апартаменты, Олот, Испания, 2003 г.).

В решении интерьерных пространств жилых домов находит отклик трактовка М. Хайдеггером архитектурной постройки, в первую очередь, как места, как пространства для жилья. Среди проектных архетипов, определяющих проектирование интерьеров, теоретик феноменологического направления в архитектуре Ю. Палласмаа называет ощущение наличия крыши над головой, состояния укрытости; вступление в дом через дверь, пересечение границы между внешним и внутренним;



пребывание в помещении, чувство безопасности; нахождение в сфере влияния фокуса, который собирает здание воедино, тако-го как стол, кровать или очаг; столкновение со светом или тьмой; выглядывание из окна, связь с ландшафтом. Многие из описанных Ю. Палласмаа сюжетов активно интерпретируются современными зодчими в таких приёмах как организация промежуточных пространств, артикуляция проёмов, как границы между внешним и внутренним, сочетание приватности и открытости, кадрирование проёмами пейзажных картин, моделирование пространства светом и др. [3].

В архитектуре XXI в. на фоне развития цифровых методов проектирования происходит актуализация модернизма и частичный возврат к ортогональному формообразованию, переосмысленному сквозь призму цифрового моделирования. Распространённым в архитектуре последнего десятилетия становится совмещение конвенциональных внешних форм, апеллирующих к эстетике модернизма и подвергнутых цифровым деформациям, и подчёркнуто усложнённых динамичных интерьерных диаграмм, в которых запечатлено характерное для информационного контекста восприятие города как совокупности динамичных потоков и коммуникаций, как пространства многослойного, полицентричного, пронизанного ощущением одновременного присутствия в разных средах (арх. Р. Колхас, Д. Либескинд, Б. Бернаскони, П. С. Коэн, «Diller Scofidio + Renfro»). Являясь воплощением модели современного города, воспринимаемого сквозь призму цифрового контекста, диаграммы интерьерных пространств отсылают одновременно к архитектурным фантазиям Д. Б. Пиранези (XVIII в.), М. К. Эшера (середина XX в.) с характерной для них лабиринтообразной логикой и дискурсивностью.

Диаграммы внутренних пространств рассматриваются в современной практике как дискурсы, имеющие не зависимую от внешней оболочки, функции и поэтажного членения зданий концептуальную идею, драматургию развития и символику. В соответствии с новыми представлениями о городском пространстве создаются интерьеры, образ которых формируется в движении, в соединении фрагментарных картин, связей, тактильных ощущений, ассоциаций, меняющихся во времени мерцательных, рефлексивных, иллюзорных эффектов. В построении интерьеров проявляется сближение мультимедийных и архитектурных принципов – архитектура осваивает принципы построения пространств, рождённых эстетикой компьютерных игр, с характерными для них рассечёнными маршрутами, лабиринтами, которые используются сегодня в качестве актуальных приёмов архитектурной композиции. В планировочные приёмы вводятся интриги взаимопроникновения пространств, растворения границ, множественных гибких связей, возможностей трансформации, интерактивных взаимодействий с человеком и внешней средой. Примерами воплощения характера цифрового контекста являются интерьеры международного конференц-центра в Даляне (2011), музея и научного центра естественной истории в Лионе (2015), построенные на использовании усложнённых лабиринтообразных структур и параметрических поверхностей («Coop Himmelb(l)au»).

Для передачи реалий информационной эпохи во внутренних помещениях архитекторами используются приёмы фотографии и кинематографа – кадрирование открывающихся пейзажных картин, составление сценариев смены видовых точек и пространственных ракурсов. Распространённый в современной архитектуре приём размещения оконных проёмов в соответствии с открывающимися из них видами расширяет диапазон

пространственных решений интерьеров зданий включением внешней среды в сценарий их восприятия, вариативность взаимодействий человека с архитектурой, символическое поле архитектурных смыслов.

Стратегии создания в интерьерах эффектов взаимопроникающих пространств, растворения границ, используемые в современной практике, реализуются включением в структуру построек озеленённых внутренних дворишков, садов на террасах с использованием высаженных деревьев и кустарников, имитирующих естественные зелёные массивы, организацией промежуточных полуинтерьерных пространств. Многогранно использует «зелёную» тему бюро «Diller Scofidio + Renfro» в проекте художественной галереи «Adelaide Contemporary», обыгрывая её простороорганизующие, художественные средства, символические смыслы (Аделаида, Австралия, проект 2018 г.). Здание включает сады на крышах, внутренние дворы с деревьями, трактованные как паузы в осмотре экспозиции, пейзажные картины, кадрированные треугольными проёмами.

Переосмысленные архитектурные архетипы и контекст цифровой эпохи с характерным для него раздробленным, прерывистым, фрагментированным пространством, ощущением присутствия в разных средах и возможностью преодоления границ, нашёл воплощение в постройках Р. Колхаса. В «Доме музыки» в Порто (2005) автор концептуально артикулировал концепцию взаимопроникновения сред, применив приём размытости границ между внутренним и внешним пространством. Прохожие могут проникнуть внутрь сооружения и увидеть через проём интерьер зала, ощущая себя одновременно снаружи и внутри здания. Проход к залу трактован как символический путь с динамичной сменой визуальных картин и ощущений. Подобного эффекта автор добивается в комплексе «BLOX» в

Копенгагене, в котором идея открытости среде поддержана пересечением его транспортной магистралью, переходами, позволяющими горожанам пересекать здание в разных направлениях. Проходящие через подземный переход с остеклёнными стенами пешеходы ощущают себя одновременно снаружи и внутри музея архитектуры.

Как правило, нейтральная оболочка ортогональных очертаний сочетается в постройках Р. Колхаса с динамичной структурой интерьеров, не зависимой от внешнего образа и поэтажного членения, подчинённой идее пути в его феноменологическом понимании (посольство Нидерландов в Берлине, 2003 г.). Архитектор проектирует цепочки пространственных взаимоотношений между человеком и объектом, которые Д. Кипнис называет «перформативным дискурсом» [1, с. 212]. Пронизывающие пространства связи состоят из наклонных участков, мостиков, прерываются пустотами, формируя процессуальное действие, в процессе которого человек воспринимает динамично выстроенные перспективы (издательский дом «Axel Springer», арх. Р. Колхас, К. ван Дёйн, Берлин, 2019 г.).

Внутреннее пространство масштабного здания штаб-квартиры компании «Tencent» состоит из серии независимых объёмов с динамичной системой связующих коммуникаций (арх. Р. Колхас, Пекин, 2019 г.). Между внутренней структурой и оболочкой запроектировано пространство, в котором предусмотрена рекреационная зона, поддерживающая концепцию «здания-города». В частном доме «Мезон Бордо» Р. Колхас добивается неожиданных прочтений архитектуры, по визуальному облику напоминающей модернистскую, а во внутренней структуре обнаруживающей сходство с лабиринтом («Бордо», 1998 г.).

Внутреннее пространство здания бизнес-центра «Actelion» решено в виде сложной структуры со сложными углами, наклонами, скосами, образующими множество внутренних дворов, атриумов и террас, воссоздавая образ модели современного города («Herzog & de Meuron», Швейцария, Альшвиль, 2010 г.). Пронизанную напряжённой драматургией диаграмму с прорезывающими пространство динамичными маршрутами и световой хореографией представляет собой внутреннее пространство музея искусств в Тель-Авиве архитектора Престона Скотта Коэна (2012).

Соединение минималистской эстетики внешнего образа сооружения с экспрессивной пластикой параметрических пещерообразных поверхностей в интерьерах характеризует решение музея фонда искусств Брод в Лос-Анджелесе («Diller Scofidio + Renfro», 2015 г.). Интрига внутреннего пространства заключена в пересечении «массива бетона» 2-го этажа прорезающими его коммуникациями.

В основе пространственно-композиционной драматургии внутреннего пространства музея современного искусства в Вильнюсе – диаграмма, построенная на неожиданной смене ракурсов в процессе движения в здании (арх. Д. Либескинд, 2018 г.). Призматическая форма здания с динамично врезанной входной нишей, образующей промежуточное полуинтерьерное пространство, формирует интригу процессуального сценария уже снаружи здания. Входное пространство трактовано как амфитеатр, поднимаясь по которому посетитель попадает в музей и на террасу, огибающую здание. Внутренние пространства подчиняются динамичному сценарию смены ракурсов в процессе подъёма по винтовой лестнице. «Холмистый» пол нелинейных очертаний на одном из экспозиционных уровней отсылает к природной теме.

Контраст лаконичного визуального образа и сложного построения структурных диаграмм внутренних пространств прочитывается в постройках нового минимализма. В сценарий восприятия интерьеров включаются панорамные обзоры, пространственные структуры часто характеризуются неявной логикой построения, размытыми границами. В палитре выразительных средств минимализма особую роль приобретает свет, артикулирующий пластику форм и поверхностей, формирующий эмоционально-чувственные среды.

Композиция музея в Канадзаве, решённого в минималистичной стилистике, представлена павильонами кубической формы, объединёнными круговой оболочкой из стекла («SANAA», 2004 г.). Входящие в разные входы в здание посетители по-разному воспринимают внутреннее пространство, что делает его динамичным и непредсказуемым.

Ортогональный геометризм и лабиринтообразные диаграммы внутренних пространств характеризуют постройки архитекторов М. Пезо и С. фон Элрихшаузена. В частном доме «Poli House» («Pezo von Ellrichshausen», Чили, 2005 г.) авторы сделали акцент в решении дома, выполненного в виде объёма кубической формы, на формирование динамичного пространства, построенного на перепадах уровней и прорезающих интерьер световых колодцах, свободно разбросанных на фасадах окнах, применении прозрачных перегородок, растворяющих границы между помещениями.

Динамичное, пересекающее объём музея истории Великой Отечественной войны в Минске и сложное по траектории пространство центрального демонстрационного зала оживлено разнообразными ракурсами, композициями наклонных опор, пересекающими пространство стеклянными мостиками, открывающимися картинами ландшафтных и урбанистических пей-

зажей (арх. В. Крамаренко, В. Никитин, А. Гришан, 2013 г. ). Динамика интерьерного пространства усиливает эффект взаимопроникновения внутренней и внешней среды.

В проектировании интерьеров находит выражение характерная для современной арт-деятельности тенденция гибридизации выразительных средств архитектуры и других видов искусств, которая проявляется в трактовке отдельных конструктивных узлов и функциональных зон как самостоятельных арт-объектов в структуре зданий. Конференц-зал в конгресс-центре комплекса «EUR» в Риме решён в виде облака биоморфных очертаний, помещённого внутрь стеклянной призмы и подвешенного к перекрытию здания (арх. М. Фуксас, 2016 г.). Объём зала трактован как парящий в пространстве арт-объект. В дневное время воспринимается эфемерность его контуров, а в ночное, благодаря цветной подсветке и рефлексивным преломлениям – динамичность усложнённых форм.

В палитре выразительных средств при проектировании интерьеров особое место занимает свет, моделирующий пространства, формирующий эмоционально-чувственные и сакральные среды. Как к материальной субстанции относятся к свету представители минимализма А. Кампо Баэза, П. Цумтор. Проектируя пространства, Кампа Баэза использует разные виды света – «горизонтальный», «вертикальный», «диагональный», «рассеянный», «плотный». Многообразие приёмов в работе со светом применяет Н. Фостер, открывая в нём простороорганизующие и художественные свойства (купол Рейхстага, реконструкция, Берлин, 1999 г.; Большой двор Британского музея, реконструкция, Лондон, 2000 г.). Волнообразное перекрытие из стекла внутреннего двора Национальной портретной галереи в Вашингтоне формирует эффекты изменяющегося под воздействием света пространства (арх. Н. Фостер, 2007 г.).

Работа Ж. Нувеля со светом ориентирована на продуцирование эффектов иллюзорности, эфемерности, мерцательности, дематериализации форм. Свет стал главным выразительным средством в интерьерном пространстве Лувра в Абу-Даби, формируемом хореографией световых лучей (2017). Эффект, создаваемый отражением переплётов купола в центральном зале музея истории Великой Отечественной войны, является доминирующей темой в формировании эмоциональных нот и символических значений пространства.

В проектировании интерьеров проявилось влияние высоких технологий и ориентации проектирования на экологичность и энергоэффективность. «Умные» здания, оснащённые датчиками и управляемые программами, способны регулировать воздух и температуру в помещениях, воздействуя одновременно на механизмы поведения людей, формируя новые художественно-образные свойства объектов. Исследовательское поле современного цифрового проектирования изучает перспективы развития архитектуры с применением новейших технологий, акцентируя внимание на свойствах интерактивности, адаптивности, трансформируемости (Водный павильон в Нидерландах, 1997 г., арх. Л. Спайбрук, «NOX», «Oosterhuis associates»).

В концептуальном решении интерьерных пространств находят отражение основные тенденции, характеризующие художественные процессы в современной архитектуре. Особенности цифрового контекста, определяющего восприятие человеком городского пространства как совокупности динамичных потоков и коммуникаций, воплотился в усложнённых внутренних диаграммах, для которых характерны полицентричность, многослойность, сходство с лабиринтами, растворение границ. В проектировании интерьеров находит отражение влияние



цифровых технологий, которое проявляется в таких качествах архитектуры, как интерактивность, адаптивность. Актуализированная в современной архитектуре категория «новой чувственности» связана с идеями феноменологии и проявляется в проектных подходах к созданию интерьеров.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенман, П. Десять канонических зданий. 1950 – 2000 / П. Айзенман. – М.: Strelka Press, 2017. – 388 с.
2. Блинова, М. Ю. Перспективы феноменологического подхода в исследовании коммуникативного аспекта архитектуры [Электронный ресурс] / М. Ю. Блинова, Н. В. Новак. – Режим доступа: – <http://eprints.kname.edu.ua/30109/1/90.pdf> 6 /09. 2014. – Дата доступа: 17.09.2018.
3. Палласмаа, Ю. Об архитектуре визуальных образов и интеллектуальных игр и архитектуре человеческих переживаний [Электронный ресурс] / Ю. Палласмаа. – Режим доступа: [http://archvestnik.ru/2008/10/24/yuhani-pallasmaa-o-geometrii-chuvstv-chuvstve-doma-i-sile-slaboy-arhitektury./](http://archvestnik.ru/2008/10/24/yuhani-pallasmaa-o-geometrii-chuvstv-chuvstve-doma-i-sile-slaboy-arhitektury/) – Дата доступа 14.12.2013.
4. Паперный, В. Fuck context? [Электронный ресурс] / В. Паперный. – Екатеринбург : TATLIN, 2011. – Режим доступа: <https://dwg.ru/dnl/12041>. – Дата доступа 06.10.2014.

## РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются подходы к решению интерьерных пространств в современной архитектурной практике. Характеризуются применяемые в создании интерьеров концепции, способы воплощения философских и художественных идей, интерпретации контекста, сформировавшегося под влиянием реалий информационной эпохи. Акцентируется внимание на приёмах реализации феноменологических категорий, качеств, передающих особенности цифровой реальности.

## SUMMARY

The article discusses approaches to the solution of interior spaces in modern architectural practice. The concepts used in the creation of interiors,

methods of embodying philosophical and artistic ideas, interpretation of the context, which was formed under the influence of the realities of the information age, are characterized. Attention is focused on the techniques for the implementation of phenomenological categories, qualities that convey the features of digital reality.

*Яньсинь Ван*

## **ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ГОРОД В КИНО И КОМПЬЮТЕРНОЙ АНИМАЦИИ 1920 – 2000-Х ГОДОВ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 15.09.2021)*

История архитектурных утопий XX в. тесно переплетена с историей видений города будущего, которые возникали в произведениях научно-фантастического жанра на протяжении данного периода. Взаимное влияние образов из фантастической литературы и фильмов, авангардных невоплощённых проектов и реальных тенденций развития архитектуры отмечает Брюс Стерлинг – писатель в жанре киберпанк: «...можно писать “архитектурную фантастику” вместо “научной” – именно этим занималось архитектурное объединение «Архигрэм» (Archigram) в 1960-е годы» [1]. В эссе «В поисках архитектурной фантастики» американский исследователь Казис Варнелис рассуждает как о работах, где писатели-фантасты вступают в область архитектуры, так и об архитектурных проектах, несущих на себе печать научной фантастики. По наблюдению К. Варнелиса, такие междисциплинарные эксперименты представляют собой «новую форму взаимодействия архитектуры с искусством, в которой архитекторы ступают на территорию писателей и сами начинают воображать альтернативные реальности и формировать нарративы» [2]. Для Б. Стерлинга и К. Варнелиса взаимное

проникновение архитектуры и фантастики – это, в первую очередь, визионерские проекты 1960-х – 1970-х годов авторства британской студии «Архигрэм» (Archigram), итальянской мастерской «Суперстудио» (Superstudio) и голландского художника К. Ньювенхеуса (Constant), а также пионеров компьютерного дизайна «МВРДВ» (MVRDV), бюро «Асимптота» (Asymptote architecture), Каса Остерхеуса, Грега Линна и других.

Но история архитектурных видений XX в. начинается задолго до экспериментов 1960-х годов, модернистской утопии «Лучезарного города» Ле Корбюзье и тоталитарного города «Германия» Альберта Шпеера в 1930-х годах. Так, в исследовании 1978 г. «Нью-Йорк вне себя» («Delirious New York») [3] Рем Колхас наглядно продемонстрировал, что образ перенаселённого города со сверхплотной застройкой небоскрёбов возникает не из-за недостатка земли, объективных экономических предпосылок и логистических особенностей работы предприятий в начале XX в. Идея «Метрополиса» как леса стремящихся ввысь башен, соревнующихся за место под солнцем и погружающих поверхность в вечную тень, которую лишь на верхних уровнях разгоняют огни рекламных вывесок и прожекторов, восходит своими корнями к утопическим видениям всемирных торговых выставок и фантазийным ландшафтам парка развлечений «Луна-парк» 1900 – 1905 гг., находившегося на нью-йоркском острове Кони-Айленд. В рекламе этого парка впервые была вербализована идея «скайлайна» – выразительной линии горизонта, сформированной очертаниями башен-небоскрёбов [3, р. 41]. Цель статьи – раскрыть особенности образа футуристического города небоскрёбов в научно-фантастических фильмах и определить его взаимосвязь с архитектурными утопическими проектами. Для рассмотрения в ста-

тые были отобраны три репрезентативных фильма: 1) «Метрополис» («Metropolis», 1927 г., реж. Фриц Ланг), в котором изображён Нью-Йорк 2000 г.; 2) «Бегущий по лезвию» («Blade Runner», 1982 г., реж. Ридли Скотт), где показан Лос-Анджелес 2019 г.; «Пятый элемент» («5th Element», 1997 г., реж. Люк Бессон) с образом Нью-Йорка 2263 г.

История изображения перенаселённых городов будущего, где жизнь сосредоточена в небоскрёбах, начинается с «Метрополиса» Ф. Ланга. С момента своего выхода на экраны в 1927 г. этот фильм определил доминирующую в общественном сознании идею футуристического города: в сравнении с бесконечной высотой и массой небоскрёбов протянувшиеся между ними двадцати- и сорокаполосные автомобильные дороги кажутся зажатыми среди отвесных скал узкими каналами, по которым течёт транспортный поток. Над горизонтом доминирует офис правителя города – самое массивное и высокое здание, недвусмысленно отсылающее к Вавилонской башне. На высоте здания соединяются сетью автомобильных, железнодорожных и пешеходных мостов, между которыми летают частные самолёты. Город освещён сиянием прожекторов, фонарей и неоновых вывесок.

Образ Метрополиса двумя десятилетиями раньше (1908 г.) появился в форме архитектурной фантазии «Космополис будущего» авторства архитектурного визуализатора Гарри М. Петита: «...удивительное размышление о том, как будет выглядеть бешено бьющееся сердце мира в будущем <...> к тому моменту чудеса строительства 1908 года будут давно превзойдены, будет воздвигнута конструкция высотой 1000 футов (300 метров)... сейчас здесь ежедневно работает миллион человек, к 1930 году это число удвоится – и понадобятся многоярусные тротуары, железные дороги, поднятые высоко над землёй, мо-

сты будут перекинуты между высотными зданиями» [3, р. 84]. На иллюстрации Г. М. Петита изображён десятиполосный проспект, зажатый между трёхъярусными тротуарами, над которыми надстроены небоскрёбы, связанные сетью пешеходных и железнодорожных мостов с городской электричкой, небо испещрено десятками частных аэропланов. Но к 1930 г. этот рисунок воплотился лишь в фантастическом фильме. Человек потерян и в пейзаже «Метрополиса», и в ландшафте «Космополиса будущего»: в этих масштабах минимально различимой точкой является частный автомобиль. Не менее важно отметить и то, что отсутствует на рисунках, но есть в киноленте: неоновые рекламные вывески на фасадах «Метрополиса» динамичны, местами имитируют бегущую строку современных интерактивных фасадов, так что в фильме Ф. Ланга появляются первые намёки на цифровой город, вполне уместные в фильме, где один из главных отрицательных персонажей – человекоподобный робот с искусственным интеллектом (демоническая «Лже-Мария», внешне не отличимая от главной героини).

Образ широкой многополосной автомобильной улицы, зажатой среди массивных зданий, словно ручей между скал, возникает в серии футуристических картин 1923 г. архитектора Харви Уайли Корбетта, изобразившего Нью-Йорк 1975 г. Архитектор называет этот город «очень модернизированной Венецией» с автострадами вместо каналов и течением автомобильного движения вместо воды [3, с. 122]. На одном из рисунков изображен пешеходный променад, который предполагалось установить на высоте 10 этажа, так как из-за затенения и автомобильного трафика более низкие уровни казались малоприспособными для комфортного пребывания человека. Здесь прослеживается явная параллель с отражением социального расслоения в организации пространства в «Метрополисе»: рабочие

живут и работают под землёй, а правящий класс наслаждается славой и богатством на небе. Подземные жители могут ни разу за свою жизнь не увидеть неба. Однако богатые жители также не могут наблюдать за звёздами, так как ночное небо скрыто пеленой светового загрязнения. Очевидно, что режиссёр и автор декораций одновременно осуждают социальное разделение и пагубные последствия технологического фанатизма и в то же время очарованы эффективными и упорядоченными городскими машинами над тёмной волной [4].

Несмотря на шесть десятилетий, прошедших между созданием обеих кинокартин, фильм «Бегущий по лезвию» эстетически и концептуально связан с «Метрополисом». Как и в фильме 1927 г., в «Бегущем по лезвию» главными антигероями являются создания, занимающие промежуточное положение между людьми и машинами, – «репликанты», клоны-биороботы – зловещие копии «Лже-Марии», которые находятся в рабстве даже более жестоком, чем рабочие из «Метрополиса». Если в «Метрополисе» городом-антиутопией был Нью-Йорк, то в «Бегущем по лезвию» это Лос-Анджелес 2019 г. Вероятно, выбор места должен был усилить гнетущее впечатление, так как в реальности Лос-Анджелес является преимущественно одноэтажным городом, расположенным на солнечном побережье. Деловой район с небоскребами занимает лишь небольшой участок в центре. Особенность планировки реального Лос-Анджелеса – бесконечное разрастание, простирающееся горизонтально. Тем разительнее контраст с воображаемым «Лос-Анджелесом», похожим на смесь самых мрачных представлений о Нью-Йорке, Токио и Гонконге.

Архитектура в фильме строится на стилистике ретрофутуризма: новое всегда стареет, и только тот, кто остаётся вне времени, может претендовать на вечность. Режиссёр Р. Скотт и

художники-декораторы использовали стиль сорокалетней на тот момент давности, чтобы изобразить ближайшее будущее спустя такой же промежуток времени. Команда дизайнеров объединила футуристические неоновые огни и архитектурный стиль ар-деко, который доминировал в Нью-Йорке в 1940-х годах, таинственные пирамиды цивилизации майя в Центральной и Южной Америке, а также фрагменты построек Фрэнка Ллойда Райта и Антонио Гауди. Чтобы избежать минималистских клише, дизайнеры старались исключать прямые углы и гладкие поверхности. Если бы город в фильме был хорошо освещён, эта смесь стилей выглядела бы абсурдно и дисгармонично, но чёрная вуаль смога сглаживает конфликтующие формы. Мир в «Бегущем по лезвию», будь то город, архитектура или живущие в нём репликанты и обычные люди, наполнен «нечеловеческой» атмосферой.

Среди художественных приёмов, создающих «отчуждающую» атмосферу, используется «вечная ночь», окутавшая город из-за смога и пыли. Очертания зданий почти полностью растворяются в дымке, и точечные светлые пятна, проступающие в плотных окнах, кажутся безграничными. Один из основных источников света в фильме – неоновая подсветка. Ядовитое свечение использовалось ещё в фильмах в жанре нуар для символического изображения «порока», так как неоновые вывески часто ассоциировались с питейными заведениями, игорными клубами и казино и в то же время – с образами праздника и карнавала. Такие лампы не были редкостью и в 1980-е годы: объединённые в световую завесу, они словно вырывали наблюдателя из повседневности, переносили в пространство, где действуют иные законы общества. Ненатуральное свечение неоновых огней подобно смогу, пересекающему границу между иллюзией и реальностью.

Чтобы реализовать «реальный» и осязаемый Лос-Анджелес ближайшего будущего, художники создали многие места в фильме на основе реальных зданий. Например, главный герой Рик Декард часто посещает Чайнатаун и полицейский участок на Центральном вокзале Лос-Анджелеса (Union Station). Создатель репликантов Себастьян живёт в реально существующем здании «Бредбери Билдинг» (Bradbury Building, 1893 г., арх. Джордж Ваймен), которое изначально служило офисом, а главный герой – в доме Эннис-Браун, спроектированном Фрэнком Ллойдом Райтом в пригороде Лос-Анджелеса в 1924 г. Тем не менее, дизайн всех локаций был видоизменён и, несмотря на то, что кажется знакомым, он словно отделён от реального мира.

Одним из способов создания осязаемой отчуждённости от реальности выступает экзотика, например, показ в фильме китайского квартала. Офисное здание гиганта по производству репликантов не только превосходит все небоскрёбы, но и принимает форму пирамиды майя. Дом Эннис-Браун, где живёт главный герой-репликант, ошибочно считающий себя человеком, является метафорой его истинной сущности. Это один из четырёх домов, построенных Ф. Л. Райтом в 1920-е годы в рамках тенденции «архитектурного возрождения майя» и использовавших в отделке бетонные блоки [5]. Мудрость, тайна и разрушение цивилизации майя сделали данное строение ключом к судьбе главного героя.

Небоскрёбы в «Бегущем по лезвию» отражают развёрнутую дискуссию о методах городского развития, начатую архитекторами в 1970-х годах. Из-за твёрдой уверенности в неограниченном технологическом развитии и неистощимых запасах энергии такие архитекторы, как Паоло Солери, выступали за строительство массивных многофункциональных комплексных



зданий, так называемых мегаструктур. Свет в них поступает через световые колодцы, сверху вниз в здании расположены культурные центры, жилые районы, торговые площади и рабочая зона. В то же время в проекте «Город включений» (1960 – 1974) бюро «Архигрэм» предлагало строительство гигантских зданий из готовых блоков, которые можно постоянно улучшать, обновляя инфраструктуру и коммуникации, перестраивать и расширять в соответствии с фактическими условиями. Эти два предложения характеризуются как достижение одной и той же цели разными путями. Авторы «Бегущего по лезвию», несомненно, вдохновлялись этими идеями: в этом и в других фильмах часто можно увидеть высокие здания, покрытые плотно уложенными трубами и проводами, которые являются следами ремонта и обновления. Во многом благодаря эстетике «Бегущего по лезвию» возникает новый жанр – «киберпанк» («cyberpunk»), описывающий антиутопии с высоким уровнем преимущественно компьютерных технологий.

В «Пятом элементе», снятом в конце XX в., действие разворачивается в Нью-Йорке в 2263 году. Метрополия Нью-Йорка в фильме является столицей мира с населением более 200 миллиардов человек, что вдохновляет Землю на непрерывную экспансию к дальним звёздам Вселенной. По сравнению с мрачными предшественниками этот образ отличается оптимистичной трактовкой, что, вероятно, вдохновлено начавшимся в 1980-е годы возрождением Нью-Йорка. Здесь насчитывается около 6 000 высотных зданий, самая высокая плотность населения в Соединённых Штатах, поэтому город сохраняет свой статус как мировой центр.

Технологии киноиндустрии к концу XX в. также были значительно улучшены. Основанный на миниатюрной модели «Пятый элемент» использует эффект зелёного экрана для бесшовной интеграции реальной сцены и компьютерной анимации. Для со-

здания образов фантастического города режиссёр привлек двух французских художников – авторов комиксов – Жана Жиро, известного под псевдонимом «Мёбиус», и Жана-Клода Мезьера. В узнаваемой авторской манере они переосмыслили традиционный ар-деко Нью-Йорка, сделав его игрушечным и немного карикатурным. Впечатление жизнерадостности возникает и потому, что зритель видит Нью-Йорк в дневном освещении. Тем не менее, хотя события происходят в далёком будущем, «Пятый элемент» представляет «будущее в прошедшем времени», как и «Бегущий по лезвию» [6].

Персонажи передвигаются по воздуху на летающих на разных уровнях автомобилях, которые постоянно перемещаются вверх и вниз вдоль зданий почти бесконечной высоты: нижние этажи скрыты в ядовитом смоге. Таким образом, в этом городе вертикальной стратификации необходимо право не только на солнечный свет, но и на чистый воздух. Яркий параллелизм социального и пространственного расслоения в городе многоуровневых башен стал одним из популярных образов в научно-фантастическом кино и литературе, в частности, города-планеты Корусант (Coruscant) – столицы Галактической Республики – в I–III эпизодах «Звездных войн» («Star Wars», 1999 – 2005 гг., реж. Джордж Лукас), многоуровневой тюрьмы в фильме «Платформа» («El hoyo», 2019 г., реж. Гальдер Гастелу-Уррутия).

На первый взгляд, эта география социального расслоения кажется далёкой от положения вещей в современном мире, где богатые предпочитают селиться в частных домах. Но в городах, подобных Гонконгу и Нью-Йорку, квартира комфортной площади, в которую попадает солнечный свет, является привилегией. Соответственно, образ подземного города рабочих может служить метафорой современных промышленных центров, где право на солнечный свет ограничивает слой ядовитого смога.

Идея вертикального распределения транспортных потоков также переходит от одного фильма к другому, появляясь не только в «Метрополисе», но и в «Бегущем по лезвию», «Пятом элементе», «Звёздных войнах» и других фантастических фильмах. Тем не менее, до настоящего времени её применение ограничено: надземное метро и монорельс используются лишь в отдельных городах, а летающие автомобили до сих пор технически не реализуемы.

Отдельные элементы цифрового города (рекламные экраны, интерактивные фасады) стали частью человеческой повседневности. Изучение доцифровых футуристических (анти-)утопий позволит посмотреть, как идея города небоскрёбов преобразилась в образе цифровых городов киберпанка: в материальном пространстве, на которое наслаивается дополненная реальность цифровых систем управления; в полностью виртуальном пространстве, куда переносятся принципы трёхмерного мира.

Таким образом, в научно-фантастических фильмах и архитектурных фантазиях параллельно возникает и развивается образ футуристического города с многополосными магистралями, зажатыми среди леса небоскрёбов и зданий-мегаструктур, освещённых неоновыми вывесками и рекламными экранами, соединённых сетью автомобильных, железнодорожных и пешеходных мостов и личным воздушным транспортом. В городах существует вертикальное расслоение по имущественно-географическому признаку: для бедных жителей нижних уровней ограничено право на чистый воздух и солнечный свет.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Sterling, B. Science fiction and architecture fiction [Electronic resource] / B. Sterling // Walker Art Center. – Mode of access: <https://walkerart.org/magazine/science-fiction-and-architecture-fiction>. – Date of access: 10.01.2020.

2. Varnelis, K. In pursuit of architecture fiction / K. Varnelis // *Town Planning and Archit.* – 2011. – Vol. 35, iss. 1. – P. 18 – 20.
3. Koolhaas, R. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* / R. Koolhaas. – New York : The Monacelli Press, 1997. – 320 p.
4. Зен, С. Город в кино: соната мечты и реальности [Электронный ресурс] / С. Зен. – Режим доступа: [http://www.xinhuanet.com/ent/2021-02/15/c\\_1127101833.htm](http://www.xinhuanet.com/ent/2021-02/15/c_1127101833.htm). – Дата доступа: 15.02.2021.
5. Фредди, Т. Формы городов будущего в научно-фантастических фильмах [Электронный ресурс] / Т. Фредди. – Режим доступа: <https://www.zhihu.com/question/67329843/>. – Дата доступа: 31.10.2017.
6. Янг, К. Почувствуйте смысл жизни [Электронный ресурс] / К. Янг. – Режим доступа: <https://www.camelliayang.com/blog/blade-runner-review/>. – Дата доступа: 18.06.2018.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается художественное решение облика футуристических городов в знаковых фантастических фильмах XX в., которые повлияли на развитие образа города в научно-фантастических книгах, фильмах, играх и компьютерной анимации. Прослеживается взаимосвязь зарождения образа футуристического города в кино и в архитектурных утопиях.

#### SUMMARY

The article examines the creative approach to the appearance of futuristic cities in the iconic science fiction films of the twentieth century, which influenced the development of the image of the city in science fiction books, films, games and computer animation. The relationship between the emergence of the image of a futuristic city in cinema and in architectural utopias is traced.

**РАЗДЕЛ II**  
**ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО**  
**И МУЗЫЧНОГО МАСТАЦТВА**

*Забышная Г. В.*

**К ИСТОРИИ ОРКЕСТРА БОЛЬШОГО ТЕАТРА**  
**БЕЛАРУСИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ТЕАТРАЛЬНОГО**  
**АРХИВА 1930 – 1970-Х ГГ.)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 14.09.2021)*

Симфонический оркестр Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь (далее Большой театр Беларуси) – старейший творческий коллектив страны. Его становление и развитие как одной из важнейших составляющих труппы театра были тесно связаны с особенностями эволюционного движения к современности Большого театра Беларуси, на которое оказывали влияние историко-социальные условия функционирования музыкальной культуры в стране. Высокому исполнительскому уровню оркестра во многом способствовала профессиональная работа дирижёров, осуществляемая ими на разных этапах исторического пути оркестра. При этом особая роль всегда принадлежала главному дирижёру театра, который наряду с режиссёрами и сценографами осуществлял руководство комплексным процессом постановки музыкального спектакля. Не умаляя роли творческой деятельности всех дирижёров, обратим внимание на то, что пост главного дирижёра занимали выдающиеся представители советской дирижёрской школы. Исходя их формата данной

статьи, мы включаем в поле нашего внимания 1930 – 1970-е годы

Творчеству и памяти главных дирижёров Большого театра Беларуси посвящено немало публикаций, среди которых статьи в энциклопедиях, материалы в периодических изданиях и другие. Так, краткие биографические сведения о персоналиях, дирижёрах Большого театра Беларуси содержатся в «Музыкальной энциклопедии» (1973 – 1982 гг., Москва), «Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі» (1984 – 1987 гг., Минск) и «Театральной энциклопедии» (1961 – 1966 гг., Москва). Расширена эта информация в «Большой энциклопедии Большого театра Беларуси», в которой есть материалы о главных дирижёрах Илье Гитгарце, Натане Грубине, Ярославле Воцаке, Владимире Пирадове, Геннадии Проваторове [12]. При этом отсутствуют сведения о деятельности выдающихся музыкантов Евгения Акулова, Онисима Брона, Льва Любимова, Газиза Дугашева и Кирилла Тихонова. Также в «Большой энциклопедии Большого театра Беларуси» есть краткие сведения об истории оркестра, где указаны главные дирижёры и период их работы на данном посту [12, с. 398]. Однако в перечне главных дирижёров не указан Е. Акулов, а годы его работы в театре по неизвестным нам причинам пропущены в представленной автором статьи хронологии.

Обращает на себя внимание то, что творчество главных дирижёров Большого театра Беларуси в 1930 – 1970-е годы представлено в немногочисленных специальных материалах. Например, творческой деятельности И. Гитгарца посвящена одна публикация [1]. В рамках празднования 100-летия творческой деятельности Я. Воцака (2021) на информационном портале Большого театра Беларуси был опубликован материал, посвящённый его творческой деятельности в театре [13]. Творче-

ству Я. Воцака посвящена диссертация и статьи украинского музыковеда А. Драгана [14]. Юбилейные даты дирижёра отражены в статьях в белорусских газетах и журналах [2; 15; 16]. Вместе с тем в результате проведённой работы по поиску опубликованных исследований о дирижёрах театра периода 1930 – 1970-х годов, мы пришли к выводу, что специальные комплексные исследования по теме творчества главных дирижёров Большого театра Беларуси до сих пор не осуществлялись. Это актуализирует проблематику данной статьи, цель которой – положить начало введению в научный обиход уникальных материалов архива Большого театра Беларуси, способствующих созданию характеристики творческой деятельности дирижёров, возглавлявших труппу театра в период с 1930-х по 1970-е годы.

В архиве Большого театра Беларуси хранятся «Личные дела» главных дирижёров, работавших в интересующий нас период. На наш взгляд, именно «Личное дело» является уникальным источником достоверной информации и содержит важные сведения о деятельности конкретного дирижёра в театре. Документы дают ценные сведения о работе дирижёров в белорусском театре и отличаются достоверностью. Также важным источником информации по нашей теме являются хронологические таблицы премьер оперных и балетных спектаклей, созданные работниками архива по материалам имеющихся в нём документов.

Мы рассматриваем формирование и становление творческой истории оркестра Большого театра Беларуси сквозь призму социоисторических реалий. Этим, как правило, в белорусском искусствоведении обусловлена периодизация исторического пути театра. Мы рассматриваем эволюцию творчества оркестра как части труппы Большого театра Беларуси и в данной работе уделим внимание периоду 1930 – 1970-х годов.

Первым дирижёром, возглавившим творческую труппу Большого театра Беларуси, стал Илья Александрович Гитгарц (1893 – 1966). Он стоял у истоков формирования театра. В 1930 г. И. Гитгарц стал художественным руководителем и главным дирижёром Белорусской студии оперы и балета, на базе которой в 1933 г. состоялось открытие Белорусского театра оперы и балета. Он работал в должности главного дирижёра до 1936 г. [1, с. 117]. Позже он вернулся в театр в качестве штатного дирижёра (1947 – 1951). В «Личном деле» И. Гитгарца (начато 01.09.1947 – окончено 02.06.1951) [9] обращают на себя внимание краткая и полная характеристики, в которых описаны годы учёбы дирижёра, основные места работы, репертуарные спектакли, а также его личные и профессиональные качества: «Тов. Гитгарц И. А. является большим мастером-дирижёром, имеет богатейший опыт хорошего музыканта <...> За короткий срок своей работы поднял качество работы симфонического оркестра театра» [9, с. 12]. Среди материалов содержится «Ходатайство на соискание Сталинской премии за постановку в 1949 г. спектакля Василия Золотарёва “Князь-озеро”», где есть уникальные сведения, дополняющие творческий портрет дирижёра в связи с его работой над постановкой спектакля: «Работа постановочной бригады балета “Князь озеро” проходила под непосредственным руководством И. А. Гитгарца, что и дало возможность создать полноценный, современный, красочный балетный спектакль, который получил заслуженную высокую оценку общественности» [9, с. 23]. Под музыкальным руководством И. Гитгарца в белорусском театре были поставлены произведения разных жанрово-стилевых направлений. Так, западноевропейская оперная музыка представлена творчеством Ж. Бизе («Кармен», 1933 г. – первая постановка театра) и Д. Пуччини («Флория Тоска», 1950 г.); русская музыка – опе-



рами П. Чайковского («Евгений Онегин», 1933 и 1948 гг.; «Пиковая дама», 1936 г.; «Черевички», 1949 г.) и Э. Направника («Дубровский», 1948 г.). Особое место занимали белорусские национальные спектакли, среди которых оперы Д. Лукаса «Кастусь Калиновский» (1947) и Е. Тикоцкого «Алеся» (1949); балеты В. Золотарёва «Князь-озеро» (1949 г., 1955 г. – новая редакция «Пламенные сердца») и М. Крошнера «Соловей» (1951) и другие [11].

В послевоенное время творческой труппе Большого театра был необходим опытный, профессиональный руководитель, способный возродить труппу театра после военной разрухи. Главным дирижёром был назначен Брон Онисим Михайлович (1895 – 1975). К «Личному делу» (начато 23.07.1944 – окончено 16.08.1948) [4] прикреплено несколько характеристик, содержание которых показывает творческую деятельность дирижёра в театре с положительной стороны, описывает качества и черты, присущие его стилю работы с творческой труппой театра: «Исключительна роль Брона в деле создания оркестровых партий, причём в этом отношении Онисим Михайлович был постоянным и незаменимым консультантом композиторов <...> В качестве художественного руководителя театра Брон проявил значительные способности организатора и вдохновителя коллектива на налаженный творческий труд» [4]. За время плодотворной работы в театре в качестве главного дирижёра О. Брон поставил оперные спектакли западноевропейских композиторов Д. Верди «Травиата» и Ж. Бизе «Кармен», а также национальные оперы Д. Лукаса «Кастусь Калиновский» (1947) и Е. Тикоцкого «Алеся» (1947), в которых «показал себя высококвалифицированным и культурным музыкантом <...> содействуя творческому росту и художественному сплочению коллектива театра» [4].

Годы восстановления и возрождения Белорусской ССР после Великой Отечественной войны (1948 – 1950-е гг.) ознаменовались для Большого театра Беларуси периодом значительного роста и развития творческой труппы, что в полной мере касается и оркестра. Новым творческим руководителем театра был назначен Владимир Иосифович Пирадов (1892 – 1954). Характеристика, содержащаяся в «Личном деле» (начато 14.12.1948 – окончено 07.09.1950) [10] и представленная на соискание Сталинской премии за постановку оперы «Князь Игорь» А. Бородина, позволяет узнать о том, как его работу характеризовало руководство: «Работа В. И. Пирадова может быть охарактеризована как большого мастера, обладающего не только знаниями и мастерством, но и большой работоспособностью. Особенно большая работа была проделана В. И. Пирадовым по опере “Князь Игорь” Бородина <...> Этот спектакль по своим музыкальным достоинствам является одним из лучших в репертуаре театра по сей день» [10]. За годы службы в Большом театре Беларуси В. Пирадов поставил следующие оперы белорусских, русских и западноевропейских композиторов: «Алеко» С. Рахманинова (1949), «Проданная невеста» Б. Сметаны (1949), «Кармен» Ж. Бизе (1949), «Князь Игорь» А. Бородина, «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова (1950) и «Иван Сусанин» М. Глинки (1950) [11].

В 1951 г. на посту главного дирижёра Большого театра Беларуси началась творческая деятельность Льва Владимировича Любимова (1905 – 1977), которая продолжалась до 1964 г. Он стал первым главным дирижёром в истории Большого театра Беларуси, который прослужил на этом посту четырнадцать лет. «Личное дело» Л. Любимова (начато 04.10.1951 – окончено 14.11.1964) свидетельствует о том, что за годы службы в театре дирижёр достиг больших успехов на этом поприще, поставил

на его сцене множество спектаклей: «Любимов Л. В. осуществил постановку целого ряда монументальных опер, ранее никогда не шедших на его сцене, как, например, “Страшный двор”, “Девушка из Полесья”, “Надежда Дурова”, “Мазепа”, “Аида”, “Борис Годунов”, “Трубадур”, “Садко”, “Чародейка”, “Корневильские колокола” (1959), “Дитя радости” (1959) и ряд других. Поставленные Любимовым спектакли отличаются высокими художественными качествами и всегда получали высокую оценку общественности» [5, с. 21]. Также им были поставлены спектакли белорусских композиторов, среди которых произведения Ю. Семеняко, А. Туренкова, Г. Вагнера, Е. Глебова и других.

С 1966 по 1968 гг. на посту главного дирижёра Большого театра Беларуси работал Газиз Ниязович Дугашев (1917 – 2008). В «Личном деле» Г. Дугашева (начато 15.07.1966 – окончено 24.07.1968) [3] отсутствует творческая характеристика, где были бы указаны поставленные им премьерные спектакли в годы работы дирижёра в Большом театре Беларуси, однако есть «Исполнительская работа», в содержании которой перечислен обширный и разнообразный репертуарный багаж дирижёра на момент начала работы в качестве главного. Характеристика, дополняющая «Личное дело», описывает работу дирижёра в театре: «За период работы показал себя хорошим организатором, чутким и отзывчивым товарищем. Имеет большой опыт работы с людьми. Принципиален. Среди коллектива пользуется большим авторитетом, требователен к себе и подчинённым, правдив, начатое дело доводит до конца» [3].

Следующим главным дирижёром театра стал Кирилл Клементьевич Тихонов (1921 – 1998), который возглавлял его в 1969 – 1972 гг. Творческая деятельность К. Тихонова на посту главного дирижёра в Большом театре Беларуси была насыщен-

ной и плодотворной, о чём свидетельствуют записи из характеристики его «Личного дела» (начато 27.12.1968 – окончено в январе 1972 г.) [6]: «За время работы в Белорусском театре тов. Тихонов К. К. поставил и восстановил оперы: “Травиата” (1969), “Кармен” и балет “Золушка”. В настоящее время им завершена работа над оперой “Хованщина” (1970) Мусоргского в редакции Шостаковича» [6]. На момент написания характеристики (дата отсутствует, вероятно, 1970-й год) были учтены не все спектакли, которые К. Тихонов поставил на сцене Большого театра Беларуси за годы своей работы. В последующие годы им также были поставлены оперы «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова (1971), «Андрей Костеня» Н. Аладова (1970) и «Зорка Венера» Ю. Семеняко (1970).

В 2021 г. Большой театр Беларуси отметил 100-летний юбилей выдающегося музыканта, признанного мастера оперного и балетного искусства, главного дирижёра театра Ярослава Антоновича Воцака (1921 – 1989). Работе в театре дирижёр посвятил последние семнадцать лет своей жизни. Главным дирижёром Я. Воцак был до 1980 г. В материалах «Личного дела» [7] (начато 01.06.1972 – окончено 02.03.1989) указано, что в Большой театр Беларуси Я. Воцак пришёл работать в 1972 г. В 1970-е годы он был музыкальным руководителем национальных спектаклей С. Кортеса (опера «Джордано Бруно», 1977 г.) и В. Кондрусевича (балет «Крылья памяти», 1986 г.), а также спектаклей русских композиторов М. Мусоргского («Борис Годунов», 1975 г.), Т. Хренникова («В бурю», 1976 г.), Р. Щедрина («Кармен-сюита», 1974 г.) и западноевропейских композиторов П. Масканьи («Сельская честь», 1973 г.), Д. Верди («Дон Карлос», 1979 г.), А. Хачатуряна («Спартак», 1980 г.) и других. В 1-й половине 1980-х годов Я. Воцак, уже не являясь главным дирижёром, участвовал в постановке вокально-

хореографического представления «Кармина Бурана» К. Орфа (1983) и балета «Болеро» М. Равеля (1984) [16]. Работа над постановками всех этих спектаклей стала для Большого театра Беларуси выдающимся творческим достижением: «Спектакли, постановка которых была осуществлена под музыкальным руководством Я. Воцака, всегда получали высокую оценку советской критики и зрителя, такие спектакли, как “Борис Годунов” М. Мусоргского в редакции Д. Шостаковича, “Миндия” О. Тактакишвили, “Кармен-сюита” Р. Щедрина-Бизе, явились важным этапом в развитии театра. За эти спектакли театр награждён Дипломом I степени во Всесоюзных смотрах» [7, с. 2]. Плодотворная работа Я. Воцака с творческой группой театра как главного дирижёра и руководителя была высоко оценена его коллегами: «Одна из важнейших черт индивидуальности Я. А. Воцака – творческая неуспокоенность, неукротимость энергии, взыскательная атмосфера “воинствующего гуманизма”, в высшей степени присутствующая в исполнительском искусстве дирижёра. Тонкий стилист, мастер музыкальной формы» [7, с. 1].

В архиве Большого театра Беларуси хранятся уникальные материалы, историческая важность и достоверность которых является неоспоримой, поскольку они содержат документы, имеющие официальную атрибуцию, включая личные подписи дирижёров. В данной работе положено начало введению в научный обиход значительного количества уникальных свидетельств эпохи, позволяющих пролить свет на важные события и явления в истории оркестра Большого театра Беларуси через характеристику творческой деятельности возглавляющих его дирижёров.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Авраменко, В. Л. Универсальный дирижёр (памяти Ильи Александровича Гитгарца) / В. Л. Авраменко // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2012. – Вып. 20. – С. 116 – 118.
2. Андреева, Ю. Музыка не терпит суеты: артисты Большого театра Беларуси вспоминают Ярослава Воцака [Электронный ресурс] / Ю. Андреева // СБ. Беларусь сегодня. – 2021. – 19 февраля. – Режим доступа: [sb.by/articles/muzyka-ne-terpit-suety-artisty-bolshogo-teatra-belarusi-vspominayut-yaroslava-voshchaka.html](http://sb.by/articles/muzyka-ne-terpit-suety-artisty-bolshogo-teatra-belarusi-vspominayut-yaroslava-voshchaka.html). – Дата доступа: 25.02.2021.
3. Архив Большого театра Беларуси. – Ф. 20. Оп. 4. Д. 61.
4. Архив Большого театра Беларуси. – Ф. 20. Оп. 4. Д. 62.
5. Архив Большого театра Беларуси. – Ф. 20. Оп. 4. Д. 105.
6. Архив Большого театра Беларуси. – Ф. 20. Оп. 4. Д. 154.
7. Архив Большого театра Беларуси. – Ф. 20. Оп. 4. Д. 176.
8. Архив Большого театра Беларуси. – Ф. 20. Оп. 4. Д. 218.
9. Архив Большого театра Беларуси. – Ф. 20. Оп. 4. Д. 270.
10. Архив Большого театра Беларуси. – Ф. 20. Оп. 4. Д. 847.
11. Архив Большого театра Беларуси. Таблица учёта премьер постановок [не атрибутирована].
12. Большая энциклопедия Большого театра Беларуси = The great encyclopedia of the Bolshoi Theatre of Belarus / редкол.: В. В. Андриевич (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БелЭн, 2014. – 703 с.
13. Да 100-годдзя Яраслава Вашчака [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <https://bolshoibelarus.by/rus/arkhiv-novostej/4375-da-100-goddzya-yaraslava-vashchaka.html>. – Дата доступа: 08.02.2021.
14. Драган, О. В. Постать Яраслава Воцака в контексті развітку диригентскай культуры другої паловіны ХХ століття: дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 / О. В. Драган. – Львів, 2010. – 230 с.
15. Писарев, В. В Большом театре отметили 100-летний юбилей народного артиста СССР дирижёра Ярослава Воцака [Электронный ресурс] / В. Писарев // Минск-новости. – 2021. – 18 февраля. – Режим доступа: [minsknews.by/v-bolshom-teatre-otmetili-100-letnij-yubiley-narodnogo-artista-sssr-dirizhera-yaroslava-voshchaka](http://minsknews.by/v-bolshom-teatre-otmetili-100-letnij-yubiley-narodnogo-artista-sssr-dirizhera-yaroslava-voshchaka).
16. Профессия – дирижёр: Воцаку исполнилось бы 90 // Партер. – 2011. – № 2. – С. 22 – 26.

## РЕЗЮМЕ

Статья посвящена периоду 1930 – 1970-х гг. Автором положено начало введению в научный обиход значительного корпуса материалов из архива Большого театра Беларуси. В работе на основе уникальных документов воссоздаётся картина становления и развития оркестра сквозь призму характеристики деятельности главных дирижёров Большого театра Беларуси в 1930 – 1970-е годы.

## SUMMARY

The article is devoted to the Soviet period of the history of the orchestra of the Bolshoi Theater of Belarus. The author initiated the introduction into scientific use of a significant body of materials from the Archives of the Bolshoi Theater of Belarus. Based on unique documents, the work recreates the picture of the formation and development of the orchestra through the prism of the characteristics of the activities of the chief conductors of the Bolshoi Theater of Belarus in the 1930 – 1970s.

*Мальцев В. В.*

## **ТЕКСТЫ В ТЕКСТЕ. ФУНКЦИЯ ЦИТАТЫ В ДРАМЕ Ф. ОЛЕХНОВИЧА «БУТРЫМ НЯМИРА»**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы  
НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 10.06.2021)*

Легенды литературного происхождения фольклористы противопоставляют аутентичному фольклору, записанному со слов народных рассказчиков. К разряду данных произведений могут быть отнесены совершенно разные образчики как литературных обработок и модернизированных переложений легендарных сюжетов, так и авторское сочинительство на фольклорно-исторические темы: мистификации и стилизации, творческие вариации фольклорных мотивов в сочетании с фрагментарными вставками аутентичных текстов и т. д. Через много-

образе претворений фольклора проявляет себя богатство художественной культуры. «Белорусский фольклор», которого в устной традиции народа никогда не существовало, который был лишь придуман – создан творческим воображением профессиональных литераторов, часто вполне законно становится органичной частью национальной культуры. Исторически укореняясь в ней, он служит источником вдохновения для других творцов: оказывает влияние на появление новых произведений, включаясь в живой процесс многоканального создания традиций. Так со сценического воплощения легенды литературного происхождения началось приобщение белорусского театра к фольклорно-историческому наследию своего народа. Авторская легенда В. Ластовского «Каменная гробница» была переработана драматургом и режиссёром Ф. Олехновичем, поставившим в 1918 г. по своей пьесе спектакль, и в нём впервые предстали образы белорусской старины.

Драматургом были использованы не только сюжетные мотивы легенды, но и целые блоки авторского текста, вкрапленные в художественную ткань пьесы. При текстологической сверке произведений заимствования выявляются легко. Выбранные фрагменты из чужого текста он раздал своим персонажам, и те от своего лица слово в слово их повторяют [1, с. 246 – 247; 2, с. 24, 32, 33, 36]. Прозаический, повествовательный текст В. Ластовского драматург трансформировал в диалоги и монологи – сделал текстами ролей и позаимствованным цитатам придал действенные функции, присущие драме, в поле которой они существуют уже по драматургическим законам. Ф. Олехнович отказался от иллюстративного переложения сюжета легенды в лицах, поскольку при таком воспроизведении следовало бы шаг за шагом придерживаться хронологии событий и общей канвы авторского повествования. Он предложил



новую для сценической практики белорусов форму инсценирования прозы – «пьесу по мотивам». Обычно словом «инсценировка» устроители сельских спектаклей в то время называли литературную композицию, составленную из отрывков произведений одного или нескольких авторов, скреплённых единым сюжетом и участвующим в нём персонажами. (По современной терминологии это были литературные монтажи, сценические композиции из фрагментов прозы и поэзии белорусских писателей.) Называя своё произведение «инсценизацией легенды», драматург создал автономную от прозы драматургическую модель действия, в центре которой – фигура боярина и его окружение. Автор ввёл новых действующих лиц (слуг Петрука и Марину, призрак умершей боярыни, дворовую челядь), и в драматургических связях с ними проявляет себя в пьесе герой.

Ф. Олехнович своевольно перемешивает тексты В. Ластовского. Большой отрывок из середины сюжета прозы В. Ластовского, например, перемещается в финальную сцену пьесы, другие же фрагменты и реплики, подчиняясь логике развёртывания действия, разбросаны по разным частям, драматического произведения.

В. Ластовский цитируется в двух самых больших и равных по объёму монологах – деревенского старика, рассказывающего внуку поучительную старинную историю, и её главного действующего лица Нямыры, поведавшего старцу-отшельнику о совершенном им когда-то злодеянии.

Монолог деревенского старика в прологе пьесы носит служебный характер. Это введение в последующее сценическое действие, подготовительный рассказ перед занавесом, где представлен страшный образ жестокосердного боярина, оставшийся в памяти народа: собственными руками любил людей пытать, поднимал их на дыбу, из-за частогокола его двора доно-

сились стоны и плач, а волны озера порой выбрасывали на берег куски человеческих тел. Речь старика лишь перебивается наивными, наводящими вопросами ребёнка. Драматический сюжет пьесы и роли формирует монолог Нямыры. Признание старцу, как застал в саду жену с другим, и кровавая месть, ставшая причиной смерти любимой, – источник мучений, которые изверг и садист, погубивший много людей, ранее никогда не испытывал. Являющаяся из загробного мира Мара в финальной сцене пьесы чистосердечно признаётся мужу, что ей тяжело жилось среди жестокости, а Ставра был её душевным поверенным, а не любовником и, как и другие жертвы, казнён невинным, без всякого повода, по мнительности и произволу. Месть за «мнимую измену» служит отягчающим обстоятельством, усугубляющим вину героя, и понуждает его к чистосердечному, покорному раскаянию за все злодеяния.

Выбранные места из текста В. Ластовского связаны с напряжённой линией отношений Мары и Нямыры и, чтобы усилить их, драматург вводит в первой сцене молчаливый призрак боярыни, который блуждает по дому по ночам, берedit прошлое, не давая герою забыть и предвещая скорую встречу убийцы и его жертв на том свете. Сюжетный мотив духов – привидений, пришельцев с того света, ведущих призрачное существование на земле после своей кончины, использовали многие писатели-романтики, наследники литературных традиций готических романов. Они придумывали иные мистические сюжеты с образами таинственных пришельцев. В литературном наследии В. Ластовского, например, есть рассказ «Привидение» (1912), где женщина-призрак – пророчица будущего, она знает наперёд исторический ход событий и пытается наставлять неразумных людей. Позаимствовав этот образ из литературной традиции, Ф. Олехнович включает его в драматургию

действия, нагнетает атмосферу ирреальности и сохраняет самые типовые, расхожие краски книжного антуража: ночь, тишина, бессонница, герой, читающий псалтырь, скользящий призрак женщины, от которого не по себе и веет замогильным холодом.

Дословная цитация текста В. Ластовского указывает на то, что, работая над пьесой, Ф. Олехнович имел под рукой опубликованный вариант легенды, и это позволяет уточнить дату её создания. В современные справочно-энциклопедические издания и в монографию о Ф. Олехновиче механически была перенесена опечатка из академического труда Е. Ф. Карского «Белорусы», где появление «Бутрыма Нямиры» датировано 1916 г. [3, с. 365]. Пьеса, однако, не может быть написана раньше произведения, по мотивам которого создана. За подписью Л-ски «Каменная гробница» впервые опубликована газетой «Гоман» в январе 1917 г. О перспективных задумках виленской труппы Ф. Олехновича дать постановку «легенды из белорусской истории “Каменная гробница”» сообщает в ноябре 1917 г. хроника немецкоязычной газеты «Wilnaer Zeitung» [5]. Уже под названием «Бутрым Нямира» пробный показ подготовленного спектакля состоялся 1 февраля 1918 г. для участников белорусской конференции, а с 17 февраля он шёл в постоянном прокате. В марте отрывок из пьесы опубликовал «Гоман» [6], а к концу 1918 г. пьеса вышла отдельной книжкой. Пояснительная надпись на обложке – «инсценизация легенды В. Ластовского» – снимает с Ф. Олехновича потенциально возможные упреки в плагиате: при создании инсценировок по мотивам произведений использование текста оригинала было общепринятым в сценической практике. Такие дешёвые, общедоступные издания впоследствии обычно выходили с пометкой «для крестьянского театра», поскольку были адресованы участникам сель-

ской самодеятельности. Несложная обстановка, малое число действующих лиц, простота и назидательность сюжета – всё это могло привлечь внимание самых широких кругов любителей театра, позволяя им браться за постановку «Бутрыма Нямыры» при наличии самых минимальных сил и средств.

М. Горецкий считал, что пьеса «обладает высокими литературными и сценическими достоинствами. Как произведение литературы, пьеса выделяется своей стилизованностью, притягательной красотой языка (хоть и не совсем старинного)» [7, с. 361]. Если же гипотетически «изъять» модернистский текст В. Ластовского как чужую мегацитату из словесной ткани пьесы, то проявлений литературной изысканности в авторской лексике самого Ф. Олехновича как раз найти трудно. Зато в самых эффектных сценах ярко проступают лингвопоэтические и синтаксические образцы, вдохновлявшие драматурга, ориентировавшегося на низовой поток массовой культуры и произведения, популярные в местечковой крестьянской среде. Лексика слуг – признание их в любви и потаённых страхах – почерпнута из народной песни XIX в. и народнической поэзии на крестьянские темы. Выражений и эпитетов наподобие «слёзы сыплются из очей», «небо ясное, лес синий», «над долей нашей ворон крачет» много. Да и образ идиллической сельской пары, на пути к счастью которой существуют роковые непреодолимые препятствия, злые силы, имеет многочисленные литературные прототипы. Самые расхожие, принятые в народнической литературе краски и приёмы изображения несчастной доли дворовых людей, обречённых до гробовой доски терпеть прихоти хозяина, улавливаются в строе мыслей слуг, способах их выражения, переживаниях и реакциях.

Ф. Олехнович последовательно вводит в свою пьесу новые выразительные средства и художественные мотивы, кото-

рых в поэтике В. Ластовского нет. И в том, как говорят персонажи, и в том, как они обрисованы драматургом, проявляются разного рода влияния.

Собирательными характеристиками былинного героя из волшебной сказки наделён старец-отшельник, имеющий соответствующий внешний вид: оброс длинными волосами, худое тело прикрыто шкурами и лохмотьями. По рассказам местных крестьян, этот чародей-святой имеет большой авторитет, чем местный священник. Старец нелюдим, вегетарианец (потребляет только корешки, кору, ягоды), наделён даром предвидения будущего – знает чужую судьбу и может помочь, когда другие не в силах. К кудеснику и знахарю крестьяне тайком приходят в исключительных случаях: чтобы поворожить и получить помощь в беде. Он лечит людские «болезни души»: отпаивает травами, снимает заговором, даёт мудрый совет. В сценическом действии персонаж никак не проявляет себя, чтобы уточнить или опровергнуть широкий набор данных ему народной молвой характеристик. И сам он, и его появление, совпадающее с последним вскриком замученных слуг, окутано тайной, атмосферу которой поддерживает возникающий следом призрак Мары.

Примеров языковой и образной ориентированности драматурга на восприимчивость и художественные вкусы публики сельской глубинки можно привести много. Наиболее показательны финальные эпизоды в церкви, где заметны авторские ориентации на изображение злодея в представлениях традиционного народного театра. Проявляя мощь тёмной ярости, герой обнаруживает свой фольклорный прототип – царя Ирода, возвещающего последнее слово миру перед провалом в пекло. Цветистое высокопарное эмоциональное словоизлияние: *«Я ненавижу вас всеми силами своей души, ибо, Мара, я страшно,*

*ой, как ошалелый, любил тебя!! А ты мне изменила с этим боярчиком! Вам не прощаю и в годину кончины своей, проклятые!!*». Писавший для любителей и вряд ли рассчитывавший, что пьеса его на белорусском языке может быть поставлена профессиональной антрепризой, Ф. Олехнович создавал тексты и в духе народных наивных литераторов.

Разные лексические и стилевые потоки формируют язык и поэтику пьесы. Инкрустированный модернистский текст В. Ластовского, появляющийся в самые эмоционально насыщенные, смысловые моменты действия, окрашивает произведение Ф. Олехновича в особые тона и интонации. От цитации «чужого слова» оно не обретает смысловой многомерности, поскольку цитата из В. Ластовского никак не выделяется из общего потока текста, она присвоена персонажами и становится лишь одним из элементов языкового драматического повествования.

Скрытая цитация чужих текстов не ограничивается в наследии писателя перечнем инсценировок произведений разных авторов, которых на счету Ф. Олехновича много. Проявляется она и в авторских пьесах драматурга. Во второй редакции комедии на темы белорусского фольклора «Птица счастья» (1920) целые сцены, диалоги и монологи заимствованы Ф. Олехновичем из просветительской комедии XVIII в. К. Морашевского, но вставлены в совершенно иной драматургический сюжет, придуманный им. В мелодраме «Тени» в ином, чем сам текст пьесы, стилистическом языковом ключе написаны развёрнутые поэтические ремарки – описания природы, которые могут быть в спектакле озвучены «голосом за кадром» и стать полноправным сценическим текстом. Автор прозы, из которой позаимствованы для ремарок блоки текста, пока не установлен, но при внимательном прочтении эта стилевая комби-

нированность языка пьесы и принадлежность отдельных фрагментов текста перу разных людей вполне ощутима. И выявление в пьесах драматурга «чужих текстов», и характер их использования заслуживают отдельного и детального прояснения. Предположим (и это так), что драматург писал, откликаясь на живые потребности театра, за неимением времени не успевал рабочие наброски – отобранные отрывки чужого текста – подвергнуть дальнейшей авторской обработке, переписать «своим языком». Он создавал литературу для сцены, обеспечивал текущие нужды труппы и в срок поставлял рабочий вариант текста, годящийся для постановки. Однако при последующей доработке пьесы после её первого показа драматург оставлял отобранные им фрагменты чужого текста без изменений, когда готовил рукопись к публикации. Технологию и методы создания литературы для сцены только издержками литературной спешки автора уже объяснить трудно. Разноязыковая выразительность драматургического текста сохраняется им как важное и необходимое качество театральности драмы и её лексики. Выбранная чужая цитата у драматурга меняет своё назначение и, попадая в контекст нового сюжета и выстроенной драматургом общей архитектоники действия, обрастает другими оттенками, но одновременно сохраняет ауру, обаяние стиля первоисточника. Ф. Олехнович писал большей частью композиционно законченные, с напряжённым ходом действия пьесы. Создавались они человеком сцены, чувствовавшим её законы и хронометраж необходимого звучания каждого фрагмента текста.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ластоўскі, В. Выбраныя творы / В. Ластоўскі ; уклад., прадм., камент. Я. Янушкевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1997. – 510 с.

2. Аляхновіч, Ф. К. Выбраныя творы / Ф. К. Аляхновіч ; уклад., прадм. А. Сабалеўскага. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2005. – 541 с.
3. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / ред. совет : Г. П. Пашков (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БелЭн, 2007. – Т. 3. Очерки словесности белорусского племени : в 2 кн. – Кн. 2 / коммент. Т. И. Вабищевич, В. М. Казберука, О. П. Кричко. – 701 с.
4. Das weißruthenische Theater // Wilnaer Zeitung. – 1917. – 14 November. – S. 3.
5. Butrym Niamira // Номан. – 1918. – 22 марса.
6. Гарэцкі, М. І. Гісторыя беларускай літаратуры / М. І. Гарэцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1992. – 480 с.

#### РЕЗЮМЕ

Автор сравнивает два произведения белорусского литературного модернизма – авторскую легенду В. Ластовского «Каменная гробница» и написанную по её мотивам пьесу Ф. Олехновича «Бутрым Нямира». Статья является продолжением связанных между собой материалов, ранее публиковавшихся в данном научном сборнике.

#### SUMMARY

The author compares two works of Belarusian literary modernism – the author's legend V. Lastovsky «Stone Tomb» and the play by F. Olehnovich «Butrym Nyamira» written based on it. The article is a continuation of related materials previously published in this scientific collection.

*Попова И. А.*

### **К ВОПРОСУ ОБ АКТУАЛЬНЫХ ПОДХОДАХ К ИССЛЕДОВАНИЮ ДИКЦИИ В ВОКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА ИНОСТРАННОМ ЯЗЫКЕ**

*Институт подготовки научных кадров НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 14.09.2021)*

Певческая дикция при исполнении вокального произведения – важнейшее художественно-исполнительское средство (по В. А. Самарину), анализ специфики которого имеет выход в



область постижения художественной идеи вокального произведения и качества донесения авторской концепции исполнителем до слушателя. На это указывают в своих работах авторитетные исследователи вокального (включая хоровое) искусства, среди которых Г. Дмитриевский, В. Живов, В. Самарин, В. Соколов, В. Краснощёков, Т. Богданова и другие.

В белорусском концертном музыкально-исполнительском искусстве, равно как и в музыкальной театральной сфере в последние десятилетия актуализировалась практика исполнения вокальной музыки (сольной, ансамблевой и хоровой) на языке оригинала. Этот процесс связан с мировой тенденцией устремления к созданию «аутентичной», «исторически информированной» трактовки произведений. Мы проанализировали репертуар профессиональных хоровых коллективов с позиции включения в концертную исполнительскую практику партитур на иностранном языке и выяснили, что каждый коллектив имеет в своём концертном репертуаре целый ряд партитур с оригинальным (иностранном для белорусских исполнителей) текстом. Обратимся к примерам. Заслуженный коллектив Республики Беларусь «Государственная академическая хоровая капелла Республики Беларусь им. Г. Ширмы» исполняет произведения на латинском, немецком, английском, итальянском языках (кантаты Иоганна Себастьяна Баха, «Мессия» Георга Фридриха Генделя, «Времена года» Йозефа Гайдна, «Кармина Бурана» Карла Орфа, хоры из опер Джузеппе Верди, Жоржа Бизе, Рихарда Вагнера, Джакомо Пуччини, Карла Вебера, Пьетро Масканьи, Винченцо Беллини и др.). В концертных программах Заслуженного коллектива Республики Беларусь «Государственный камерный хор Республики Беларусь» есть музыка на немецком («Страсти по Иоанну» И. С. Баха), латинском («Реквием» Вольфганга Амадея Моцарта), английском («Негритян-

ский спиричуэлс и джаз»), программы музыки зарубежного и отечественного кинематографа («Любимые мелодии кино» Ханса Циммера, а также «The Lord of the Rings» и «Lion King»), итальянском (концертное исполнение опер «Идомея» В. А. Моцарта, «Паяцы» Руджеро Леонкавалло, «Чио-Чио-Сан» Джакомо Пуччини) языках.

Заслуженный коллектив Республики Беларусь «Музыкальная капелла “Сонорус”» Минской области имеет в своём репертуаре много произведений на различных языках, среди которых – латинский (Реквиемы Марка-Антуана Шарпантье Габриеля Форе, Эрки-Свен Тура, «Via Crucis» Ференца Листа, В. А. Моцарта), английский (программы «Рождественский Госпел», в которую вошли композиции госпел-сонга, гимны, духовные песни, блюзы, рождественские песни разных музыкальных стилей и религиозных конфессий; «Богемская рапсодия» составленная из композиций классиков рок-музыки – «Queen», «Beatles», Eric Clapton, Paul McCartney; «Dancing queen», состоящую из песен «ABBA» в оригинальных аранжировках), итальянский (программа «Viva Italia!») и другие.

Белорусские музыкальные капеллы, которые функционируют в областных городах, также исполняют программы на латинском, немецком, английском и других языках. Так, в программах Заслуженного коллектива Республики Беларусь «Могилёвская городская капелла» важное место занимает западно-европейская классика (произведения И. С. Баха, В. А. Моцарта, Феликса Мендельсона-Бартольди, Людвиг ван Бетховена).

Исполнительский анализ произведения, направленный на создание его убедительной трактовки, включает обращение к проблемам исполнительской дикции, в том числе и корреляции фонетики с вокализированием. Вместе с тем, в русскоязычной теории вокального исполнительства дикция в пении до сих пор

не выделилась в самостоятельный предмет исследования. Особую остроту вопросы, связанные с вокальной дикцией, приобретают в практической работе певца над произведением на иностранном языке. Как мы указывали ранее в наших исследованиях, высокий художественный уровень пения на иностранном языке зарубежных исполнителей доказывает, что при подготовке вокалистов проблемам исполнительской дикции там уделяется достаточно внимания. В мировом искусствоведении данное проблемное поле разработано, создан научный, а на его основе и методический базис для подготовки вокалистов, умеющих петь на разных языках [1]. Между тем мы выявили, что в доступных для нас русскоязычных и белорусскоязычных источниках специальных работ для решения дикционных вопросов исполнения вокалистами произведений на иностранном языке не имеется.

При этом не все певцы владеют иностранным языком, к которому обращается композитор. Но даже если данный язык и изучался исполнителем, то, как правило, требуется специальная коррекция в области синтеза фонетики и вокальной артикуляции. Именно поэтому назрела необходимость приступить к формированию данной предметной области в сфере теории, истории и практики музыкально-исполнительского искусства. Для начала требуется рассмотреть разработанный научный и методический базис в мировой науке с целью выявления возможностей его адаптации для отечественных вокалистов, стремящихся качественно петь на иностранных языках. Это актуализирует цель данной работы – выявление и обзор имеющихся в искусствоведении подходов к проблеме исполнительского анализа вокальной дикции в произведениях на иностранном языке в аспекте техники пения.

Вопросам сравнительного анализа фонологических систем родного и иностранного языков, применительно к пению на иностранном языке, посвящена работа «English and German Diction for Singers» («Английская и немецкая дикция для певцов») Аманды Джонстон [4]. Родным языком в работе принят английский, а иностранным – немецкий. Этот всеобъемлющий труд предлагает тщательный анализ специфики фонологических систем немецкого и английского языков. Уникальной является иллюстрация автором ритмического хронометража и выделения согласных в транскрипциях Международного фонетического алфавита (МФА) во всех музыкальных примерах. Данное исследование примечательно тем, что в нём рассматривается сходство и различие между английским и немецким языками. Весьма ценной является методология, предложенная А. Джонстон. Суть её в том, что с помощью графической фиксации речевого ритма текста, изображения согласных звуков в соответствии с МФА и других методов редакции музыкальных партитур с применением приёмов графической записи (фонетического алфавита) осуществляется адаптация музыкальных партитур для исполнения произведений на иностранном языке. Автор предлагает данный подход к работе над певческой дикцией в процессе подготовки исполнения вокального произведения, при этом включает в свою книгу устные упражнения по освоению фонетики иностранного языка в пении; перечень слов, используемых в конкретном произведении, для изучения с позиции предотвращения предполагаемой фонетической интерференции; таблицы сравнения звуков родного и иностранного языка; музыкальные примеры, соответствующие проблематике дикционных трудностей.

В работе Кэтрин Лабуфф «Singing and communicating in English: a singer's guide to English diction» («Пение и общение

на английском языке») [5] в связи с проблематикой особенностей техники дикции в пении на иностранном языке представляет интерес то, что в работе рассматривается три типа произношения английского языка (общепринятое, или нормативное, американское стандартное и среднеатлантическое). Такой подход формирует методологическую базу для создания исполнительских концепций высокого уровня подлинности с позиции певческой дикции, так как композиторы используют тексты разных мировых англоязычных регионов, в которых существенно различается произношение, вплоть до того, что неправильная фонетика может изменить семантику слова. Данный подход даёт возможность исполнителю в зависимости от региона происхождения литературного языка вокального произведения обосновать, как корректировать фонологическую систему музыкального произведения на иностранном языке. Труд К. Лабуфф – детализированное исследование, в основе которого лежит уникальный подход к анализу дикции англоязычного литературного текста. В русле проблемы поиска подходов к исполнительскому анализу вокального произведения особый интерес представляет то, что в работе акцентируется певческое применение дикции литературного англоязычного текста и охватываются многие аспекты вокальности в её связи с экспрессией звуковой стороны слова во время пения. Важным является и сравнительный анализ певческого и речевого применения фонетики английского языка в певческой и речевой дикции.

Для проблематики поиска подходов, адекватных задачам исполнительского анализа вокальной дикции в произведениях на иностранном языке в аспекте техники пения, актуальными являются также материалы докторской диссертации Пенелопы Кэшмен «International Best Practice in the Teaching of Lyric

Diction to Conservatorium Level Singers» («Лучшая практика преподавания дикции литературного текста студентам консерваторского уровня») [2], где рассматривается актуальная международная практика преподавания дикции литературного текста для певцов консерваторского уровня. В диссертации предложен уникальный в своём роде подход к освоению дикции литературного текста. Автор фокусирует внимание на методах работы вокалистов над дикцией в процессе репетиционной работы; анализирует позиции экспертов, преподающих на иностранных языках в зарубежных странах. В исследовании П. Кэшмен дикция литературного текста рассматривается в историческом и социокультурном контексте, раскрываются особенности специфики резонанса вокального звукоизвлечения и звукообразования, исполнительской техники пения, фонологии, артикуляционной фонетики и овладения певческой дикцией в процессе исполнения произведения с литературным текстом на иностранном языке.

В книге Шерри Мур Вайлер «Solving Counterproductive Tensions Induced by Russian Diction in American Singers» («Устранение контрпродуктивной напряжённости, индуцированной русской дикцией у американских певцов») [7] внимание привлекает методология, актуальная для решения стоящих перед вокалистом, поющим на иностранном языке, задач. В частности, предлагаются приёмы, с помощью которых можно найти верный путь к достижению качественной, чёткой и ясной дикции в её взаимосвязи с вокализированием для американских певцов, исполняющих музыкальные произведения на русском языке. В данной монографии в качестве родного выступает английский язык, а в роли иностранного – русский. Соответственно, в исследовании производится анализ фонологии русских гласных и согласных звуков, особенно тех, которые пред-

ставляют наибольшие трудности в пении для американских исполнителей и могут привести к фонетической интерференции.

Нами также рассмотрена работа «Interference of first language in the acquisition of second language» («Интерференция первого языка при овладении вторым языком»), созданная коллективом авторов, среди которых – Авантика Синха, Ниродж Банерджи, Амбалика Синха и Раджеш Кумар Шастри [6]. Исследование посвящено проблеме овладения иностранным языком и интерференции, к которой приводит разница в фонетике родного и иностранного языка, что является препятствием для создания адекватного художественного образа. В исследовании предприняты усилия по выяснению факторы, которые играют важную роль в этой дисфункции овладения языком, рассмотрены способы, тренировки, упражнения, которые следует использовать, чтобы устранить слабые результаты обучаемого.

В диссертации «Russian Lyric Diction: A practical guide with introduction and annotations and a bibliography with annotations on selected sources» («Русская дикция литературного текста: практическое руководство с введением и аннотациями и библиографией с аннотациями к избранным источникам») Крейг М. Грейсон исследуются имеющиеся методики по русской дикции литературного текста и представлено подробное руководство, которое даёт певцам инструменты для самостоятельной подготовки произношения русских вокальных произведений [3]. Данная методология представляет для нас интерес, так как аннотированное руководство рассматривает звуки русского языка и соответствующие кириллические буквы, продвигаясь по сложности и охватывая элементы артикуляции, фонологические правила и кириллическую орфографию. В работе исследуются наиболее важные элементы русской фонологической теории. Приложения содержат дополнительную информа-

цию: диаграммы кириллических букв с соответствующими им фонемами и аллофонами; произношение имён наиболее популярных русских композиторов; расширенные обсуждения исторических и фонологических тем. Также даётся краткое руководство по русской грамматике с таблицами грамматических форм и их произношения. Данное исследование направлено на подробное обучение формированию звуков русской речи и их применению для пения.

В процессе изучения подходов к работе над дикцией в пении на иностранном языке с целью адаптации их для отечественных вокалистов, стремящихся качественно петь на иностранных языках, мы пришли к выводу, что научный и методический базис для работы вокалистов, стремящихся петь на разных языках, разработан только зарубежными искусствоведами (А. Джонстон, К. Лабуфф, П. Кэшмен, Ш. М. Вайлер). Они скрупулёзно подошли к данной проблеме и разработали теоретическую и методологическую базу для анализа дикционных трудностей в пении на иностранном языке, предложили практические методы работы над техникой пения, обосновав конкретные приёмы для каждого анализируемого ими языка. При этом русский язык учёные рассматривали как иностранный по отношению к английскому. Данный путь, на наш взгляд, является весьма перспективным для решения имеющейся проблемы в исполнении вокальной музыки на иностранном языке в Беларуси. По нашему мнению, имеет смысл адаптировать зарубежные наработки к нашим реалиям и развить их применительно к русскоязычным и белорусскоязычным певцам, предложив им научно обоснованный исполнительский анализ вокальной дикции в аспекте техники пения в произведении на иностранном языке.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Попова, И. А. Исполнительский анализ дикции вокального произведения на иностранном языке: к постановке проблемы / И. А. Попова / *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2021. – Вып. 30. – С. 128 – 134.
2. Cashman, P. V. *International Best Practice in the Teaching of Lyric Diction to Conservatorium Level Singers : Diss. ... Doctor of Philosophy* / P. V. Cashman ; Elder Conservatorium of Music Faculty of Arts the University of Adelaide. – Adelaide, 2019 – 344 p.
3. Grayson, C. M. *Russian Lyric Diction: A practical guide with introduction and annotations and a bibliography with annotations on selected sources [Electronic resource]* / C. M. Grayson // A Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts University of Washington 2012. – Mode of access: [https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/20548/Grayson\\_washington\\_0250E\\_10459.pdf](https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/20548/Grayson_washington_0250E_10459.pdf). – Date of access: 08.08.2021.
4. Johnston, A. *English and German Diction for Singers. A Comparative Approach* / A. Johnston. – 2-nd Edition. – Lanham : Rowman Littlefield Publishers, 1992. – 335 p.
5. LaBouff, K. *Singing and communicating in English: a singer's guide to English diction* / K. LaBouff. – New York : Oxford University Press, 2008. – 328 p.
6. Sinha, A. *Interference of first language in the acquisition of second language* / A. Sinha [etc.] // *Journal of Psychology and Counseling*. – 2009. – Vol. 1. – P. 117 – 122.
7. Weiler, Sh. M. *Solving Counterproductive Tensions Induced by Russian Diction in American Singers* / Sh. M. Weiler // *The Arbutus Review*. – 2011. – Vol. 2, № 1. – P. 66.

## РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме поиска подходов к исполнительскому анализу вокальной дикции в произведениях на иностранном языке в аспекте техники пения. Автором представлены имеющиеся концепции зарубежных искусствоведов, которые могут быть адаптированы для белорусских исполнителей.

## SUMMARY

The article is devoted to the problem of the search for approaches to the performing analysis of vocal diction in works in a foreign language in the aspect of singing technique. The author presents the existing concepts of foreign art critics, which can be adapted for Belarusian performers.

*Ремишевский К. И.*

## **КИНОЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ И ЕЁ ПЕРИОДИЗАЦИЯ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 06.09.2021)*

Изучение экранного наследия советских, в том числе белорусских фронтовых кинодокументалистов, продолжает оставаться плодотворной теоретической научной задачей, не утратившей своей актуальности для культуротворческой деятельности дня сегодняшнего.

Высокая научная ценность советского хроникально-документального кинематографа военного времени обусловлена, во-первых, его содержательной значимостью и жанрово-стилевым разнообразием; во-вторых, преодолением инерционности мышления, отказом от многих ограничений и запретов, свойственных предвоенной кинохронике; в-третьих, динамикой внедрения новых организационно-управленческих конфигураций; в-четвёртых, утверждением новых ценностей в недрах общества кинодокументалистов, масштабами кадрового обновления и, как следствие, его идейно-художественной поляризацией.

Научное исследование кинохроники 1941 – 1945 гг. было начато ещё в октябре 1943 г. [1, л. 62 – 63]. По субъективным причинам вскоре после окончания войны эта работа была при-

остановлена. Новый этап исследований, начатый в середине 1960-х годов, связан с именем советского и российского киноведа, архивиста и историка кино В. П. Михайлова (1932 – 2001), зарекомендовавшего себя одним из наиболее глубоких исследователей кинохроникального наследия военных лет.

Знаковым событием, свидетельствующим о плодотворности избранных им научных подходов, стал выход книги «Фронтвой кинорепортаж» [2]. В этой работе, остающейся до настоящего времени одной из наиболее точных по фактографии и оценкам, автор на широком экранном материале анализирует эволюцию подходов к созданию кинолетописи войны. Фронтвой кинорепортаж рассматривается В. П. Михайловым как творческий процесс, детерминированный, главным образом, крайне разнообразными внешними условиями, зависящий от тактики военных действий Красной Армии, а также совершенствующийся по мере накопления творческо-производственного опыта самими кинохроникёрами.

При этом на периферии внимания автора остаются парадигмальные сдвиги, обусловленные трансформацией взглядов руководства страны и кинокомитета на общественную значимость кинохроникальной продукции разных жанрово-стилевых форм. Это не означает, что исследователь исключает их из числа системообразующих факторов. Дело в другом: даже беглое ознакомление читателя с ключевыми приказами и распоряжениями, регламентировавшими съёмки на передовой, потребовало бы внедрения междисциплинарных методик исследования и дополнительного объёма. Самоограничение дискурса позволяет автору сконцентрироваться на объекте исследования – фронтвом кинорепортаже 1941 – 1945 гг., его тематических, художественных и производственных особенностях.

Тем не менее, объективную необходимость периодизации диктует сам материал. Прочитав фрагмент статьи А. П. Довженко «Война и сотрудничество кинематографий союзных стран» (август 1942 г.), в которой режиссёр говорит о тектонических сдвигах в области эстетики экрана: «...то, что в угоду вкусу, в угоду эстетическим требованиям века считалось запретным, как слишком страшное, слишком гнусное, слишком жестокое – это ворвалось сегодня на экран <...> Сегодня должен быть принят на экран массовый фашистский детоубийца, вешатель, убийца раненных, стариков и детей, разрушитель памятников культуры, душитель и убийца целых народов» [2, с. 62]. Наблюдения украинского кинорежиссёра носят не умоглядный характер, а почерпнуты из киноматериала, доставленного с передовой.

Десятилетием позже проблемы периодизации фронтовой кинолетописи касается белорусский историк кино А. В. Красинский. В работе «Кино: игровое плюс документальное» [3] он отмечает, что «фронтовые киносъёмки оказали большое влияние на стилистику многих видов искусства, и первую очередь художественного кино военного периода. Но на протяжении войны они и сами менялись и менялся принцип подхода к ним операторов-кинохроникёров, шли поиски новых форм военного репортажа» [3, с. 87].

Автор констатирует, что «в первый период войны снимались только разрозненные факты»; обращает внимание, что многие кинокадры, снятые методом постановки «напоминали довоенную кинохронику об армейских маневрах, да и некоторые художественные картины 1930-х годов...» [3, с. 88]. Приветствуя рост творческого уровня фронтовых кинохроникёров, А. В. Красинский отмечает, что «постепенно “мирные” представления о войне начали отступать перед реальностью, жесто-

кой военной правдой. Становилось ясно, что миссия фронтового оператора иная: отображение суровых будней войны». На материале фронтовых портретных кинозарисовок белорусского оператора М. С. Берова и его коллег – Р. Л. Кармена, В. А. Петрова, А. Ю. Левитана, Ф. И. Овсянникова, И. В. Панова, М. М. Глидера – автор напоминает об очень важном в содержательном отношении пласте кинолетописи, запечатлевшем образ человека на войне [3, с. 89].

В последние годы, когда был открыт доступ ко многим архивным документам, группой учёных под руководством В. И. Фомина были предприняты более масштабные и детальные исследования феномена фронтовой кинолетописи. В научный оборот введены сотни съёмочно-монтажных листов, проанализированы и прокомментированы важнейшие управленческие решения, уточнены творческие биографии создателей фронтовой кинолетописи [4 – 6].

Приращение знаний о нашей фронтовой кинолетописи, произошедшее в последнее время, позволяет предложить концепцию её периодизации. Относительность доминирующих моделей и условность их хронологических рамок компенсируется преимуществами методологического порядка, поскольку логичная периодизация предоставляет исследователю научно обоснованные ориентиры, уберегает от субъективизма суждений, помогает оценивать и структурировать экранный материал с научных позиций. Говоря об условности периодизации, нельзя не заметить, что индивидуальный творческий стиль авторов боевых репортажей и очерков – своего рода *alter ego* фронтовых авторов-операторов – почти всегда накладывал свой отпечаток на вариативность предлагаемых ниже моделей.

В начальный период (с июня 1941 г. и, ориентировочно, до сентября-октября 1943 г.) доминирует **мобилизационная**

**модель** подачи экранной информации. На протяжении этой трагической для страны фазы войны фронтовая кинодокументалистика отказывается от многих тематических и методологических ограничений, навеянных каноническими требованиями советской кинохроники предвоенных лет. За эти два года отряд военных кинорепортеров возрастает и количественно, и качественно: если к середине июля 1941 г. на фронтах работали не более 90 кинодокументалистов, то к лету 1943 г. их уже насчитывалось более 150 человек.

О грядущей эпохе тотального доминирования вербального комментария над изображением тогда ещё не догадывались, поэтому немой киноматериал рассматривается в качестве самодостаточного и убедительного источника событий и фактов. Редкому умению рассказать о жизни на фронте пластикой экрана кинохроникёры учатся самозабвенно.

После решительного перелома в ходе военных действий обретает силу и занимает доминирующее место **протоколно-обвинительная** парадигма, и устранившая ряд содержательных запретов и табу. Кинодокументирование потерь и разрушений, фактов геноцида и воинских преступлений не только перестаёт считаться нежелательным, но и превращается в задачу первостепенной важности.

Факты, подтверждающие этот тезис, открыты для исследователей. Например, начальник Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов (далее – Главкинохроника) Ф. М. Васильченко 8 сентября 1943 г. направил руководителям киногрупп циркулярное письмо, в котором, в частности, сообщалось: «Для того чтобы наиболее полно отснять факты зверств немцев и ущерба, причинённого ими советскому народу, Вам необходимо учитывать указания областных комиссий и инспекторов Чрезвычайной государственной

комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков. Объектами съёмок должны быть: разрушенные и взорванные немцами памятники, а также дома, предприятия, общественные здания, мосты и другие сооружения; внешний и внутренний вид варварски разгромленных жилищ, музеев, школ, библиотек, церквей; места, где фашисты учиняли расправу над советскими людьми: помещения гестапо, места казней, трупы убитых и замученных граждан, лагеря пленных красноармейцев; моменты опознания среди убитых своих родных и друзей; люди, вырвавшиеся из фашистского плена, убежавшие из Германии <...> Укажите кинооператорам на необходимость составления подробных монтажных листов с исчерпывающей документацией всего, что связано со съёмками этих сюжетов» [7, л. 8 – 9].

Неделей позже, 14 сентября 1943 г., принимается ещё одно важное и прозорливое решение – в обиход возвращается изрядно подзабытый термин «кинолетопись». При этом «установление единого принципа систематизации снятого материала и его классификации», а также «создание положения, при котором каждый кадр кинолетописи был бы строго неприкосновенен» [1, л. 62 – 81], определяется в качестве задачи первостепенной важности.

22 октября 1943 г. Кинокомитетом издан приказ о систематизации документальной кинолетописи войны. Формируется редколлегия в составе Ф. М. Васильченко, А. П. Довженко, И. П. Копалина, Г. М. Болтянского. Заметим, что включение в комиссию Григория Моисеевича Болтянского, видного историка кино, педагога и учёного, свидетельствует о понимании масштаба предстоящей научной работы [1, л. 62 – 63].

Творческий результат не заставляет себя ждать. Значительная часть фронтовых хроникальных репортажей и очерков,

созданных с осени 1943 по лето 1944 г., выгодно отличается от более ранних драматургической завершённости, гражданской страстностью, пластической выразительностью. На протяжении этого относительно непродолжительного периода, характеризованного высочайшим градусом творческого накала и эмоционального подъёма, для значительной части фронтовых кинодокументалистов мотивация «ради правды», «для торжества справедливости» со всей очевидностью выходит на первый план.

В 1944 г., когда война стремительно катилась на запад, в дополнение к уже укоренившейся протокольно-обвинительной модели начинает внедряться новая, **парадно-историческая**. Эта трансформация в известной степени была предопределена положением на фронтах и вытекала из тех преобразований, которым подверглась вся система управления хроникально-документальной кинематографией в мае 1944 г. Упразднение одного из самых эффективных подразделений Кинокомитета – Главкинохроники – сигнализирует о том, что отныне значение экранной новостной информации, демонстрируемой зрителю в кинопериодике, уходит на второй план.

Привилегированное место отныне должны занять более масштабные жанрово-стилевые формы кинематографа, главным образом, полнометражные эпические ленты, посвящённые крупным наступательным операциям Красной Армии. Между тем, очевидная нормативность, свойственная хроникально-документальному историческому фильму, в первое время не приводит к стилевому однообразию, поскольку по-настоящему талантливые, самобытные режиссёры – А. П. Довженко, Ю. Я. Райзман, А. И. Медведкин, И. П. Копалин, Ф. И. Киселёв, В. В. Корш-Саблин и другие – довлеющей над ними схеме про-



тивнопоставляют оригинальные, в ряде случаев сугубо авторские приёмы раскрытия темы.

В заключение заметим, что сегодня мы знаем гораздо больше, чем наши предшественники, но тема далеко не исчерпана. Существенные пробелы остаются в изучении обстоятельств создания национального киножурнала «Савецкая Беларусь» в 1942 – 1944 гг., полнометражной ленты «Освобождение Советской Белоруссии», кинохроники, снятой в июле – августе 1941 г., кинолетописи операции «Багратион», съёмок в белорусских партизанских отрядах. Использование предложенной периодизации станет эффективным инструментом структурирования материала и его дальнейшего научного анализа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 2456. Оп. 1. Д. 831.
2. Михайлов, В. П. Фронтовой кинорепортаж / В. П. Михайлов, С. С. Остроумова, В. А. Сущинский. – М. : НИИ теории и истории кино, 1977. – 167 с.
3. Красинский, А. В. Кино: игровое плюс документальное / А. В. Красинский ; ред. Е. Л. Бондарева. – Минск : Наука и техника, 1987. – 119 с.
4. Цена кадра: каждый второй – ранен, каждый четвёртый – убит: советская фронтовая кинохроника 1941 – 1945 гг. : документы и свидетельства / авт.-сост. В. П. Михайлов, В. И. Фомин. – М. : Канон+, 2010. – 1047 с.
5. «Плачьте, но снимайте!..» Советская фронтовая кинохроника 1941 – 1945 гг. Монтажные листы фронтовых кинооператоров. Материалы к биографиям / авт.-сост. В. И. Фомин. – М. : Киновек, 2018. – 960 с.
6. Фомин, В. И. Победа – навсегда!: Как советские кинооператоры снимали освобождение Европы : документы и свидетельства / В. И. Фомин. – М. : Канон+ ; РООИ «Реабилитация», 2021. – 720 с.
7. РГАЛИ. – Ф. 2451. Оп. 1. Д. 112.

## РЕЗЮМЕ

Статья знакомит с результатами изучения кинохроникального наследия периода Великой Отечественной войны. На основе архивных документов и экранных артефактов обосновывается целесообразность периодизации творческо-производственных подходов, свойственных неигровому кино военного периода. Выявлены доминирующие жанрово-стилевые модели советской кинодокументалистики: мобилизационная (с июня 1941 г. по сентябрь 1943 г.), протокольно-обвинительная (с октября 1943 г. по май 1944 г.) и парадно-историческая (с лета 1944 г.).

## SUMMARY

The article introduces the results of examination of the newsreel heritage of the Great Patriotic War period. The periodization of creative and production approaches characteristic of non-fiction films of the war period is justified on the basis of archival documents and screen artifacts. The dominant genre and style models of Soviet documentary filmmaking are revealed: mobilization (from June 1941 to September 1943), protocol-accusatory (from October 1943 to May 1944) and parade-historical (from the summer of 1944).

*Сюз Вэй*

## СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА В ТЕАТРЕ КИТАЯ

*Белорусская государственная академия искусств  
(Поступила в редакцию 21.04.2021)*

История пекинской оперы насчитывает более двухсот лет. Официальной датой рождения пекинской оперы считается 1790 г., когда четыре театральные труппы из провинции Аньхой собрались в Пекине и выступили на торжествах по случаю 80-летия императора. Вскоре к ним присоединились труппы из провинции Хубэй [8, с. 85].

Западное оперное искусство впервые пришло в Китай во время Движения за новую культуру («Движение 4 мая») под наплывом западных литературных и художественных тенден-

ций, которые благодаря уникальным и свежим формам постепенно привлекли внимание китайского народа.

Исторические источники свидетельствуют о том, что в первых китайских оперных постановках были представлены песни и танцы для детей [6, с. 283; 7, с. 32]. В 1920 г. композитором Ли Цзиньхуэем была создана серия детских танцевально-песенных драм, среди которых – «Виноградная фея», «Воробей и дети», «Маленький художник». Отличительными особенностями этих постановок стали сюжеты, написанные доступным для широких слоёв населения языком. Именно в результате этого первые постановки Ли Цзиньхуэя оказали столь весомое влияние на общество. Наиболее известным произведением композитора принято считать драму «Маленький художник», в которой во всей полноте и красках изображена детская наивность, озорство. Данная постановка впоследствии была признана искусствоведами прототипом современной оперы.

В начале XX в. в Китае в связи с «Движением 4 мая», а также волной антиимпериалистического патриотизма постановки танцевально-песенных драм Ли Цзиньхуэя приобрели особую актуальность и стали популярными в Китае. Это способствовало популяризации западных форм искусства, на которые оказывала влияние местная национальная специфика. Именно в данный период произошло становление китайского оперного искусства.

На фоне разразившейся в это время войны в Китае появились композиторы, которые применяли музыку в качестве оружия для ведения патриотической борьбы. Заимствуя западные приёмы создания оперы, они использовали революционную борьбу масс в качестве темы и пытались вплести в оперу китайские национальные элементы. Эти «оперы драматического толка» также являются произведениями периода зарождения

китайской оперы, оставившими художественные ценности для последующих поколений. Среди наиболее известных работ китайских композиторов – «Шторм на реке Янцзы» Не Эра, «Производственная борьба армии и народа» Сянь Синхая и другие.

Ян Шугуан и Цзинь Юнчже в «Исследовании китайского оперного пения» утверждают, что опера «Шторм на реке Янцзы» Не Эра, а также «Деревенская песня» и «Марш армии и народа» Сянь Синхая и Ли Бочжао, написанные в 1938 г., являются операми формата «драма плюс пение». Их основу составляют песни о спасении от гибели, которые в то время были очень популярны по всей стране и имели широкую опору в массах. Авторы полагают, что формат «драма плюс пение» стал ещё одной распространённой формой оперной композиции в Китае того времени [10, с. 34].

Такой же позиции придерживается и искусствовед Ци Иньинн. В работе учёного под названием «Пути формирования китайской оперы» обозначено, что в 1938 г. Литературно-художественная академия имени Лу Сюня в Яньане представила премьеру оперы «Деревенская песня» в трёх действиях [8, с. 42]. Это стало первым оперным произведением, в котором подчёркивается разговорный стиль речи с использованием западных оперных приёмов, таких как прелюдия, соло, хор, интерлюдия и другие. В том же году в свет вышла опера «Персиковый источник» Чэнь Тяньхэ и Цянь Жэнькана, либретто Вэй Жухуэя, которая также была создана в формате «драма плюс пение» на тему народного движения против японских захватчиков.

Влияние нового движения «янгэ» внесло большой вклад в становление китайской оперы. Данное движение возникло после Яньаньского литературно-художественного форума на поч-

ве культурных потребностей того времени. Среди наиболее представительных работ в рамках этого движения значится «Братья и сёстры возделывают целину» – опера, созданная коллективом движения «янгэ» Литературно-художественной академии им. Лу Сюня, а также «Супружеская чета учится грамотности» и другие. Большинство этих произведений основано на реальных производственных и жизненных ситуациях и переживаниях народа Яньаня того времени, поэтому они сразу же приобрели популярность среди народа. Постановки в стиле «янгэ» проложили свой путь для дальнейшего развития оперы в Китае.

Вслед за этим на основе творчества оперы «янгэ» появилось произведение, близкое к современной опере как с точки зрения музыкальной формы, так и с точки зрения сценической и театральной композиции. Это оперное произведение «Седая девушка», созданное в 1945 г. авторским коллективом Академии им. Лу Сюня. Появление этого произведения свидетельствует о том, что в Китае начали появляться по-настоящему национальные оперы. Поэтому Хуан Мэйли в статье «Придание национального характера китайскому оперному творчеству в XX веке» считает, что опера «Седая девушка», написанная на слова Хэ Цзинчжи и Дин И, является настоящим шедевром оперного творчества, заложившим основу развития в Китае новой народной оперы [4, с. 121]. Данное произведение удостоено звания новой китайской оперы и считается вехой, с которой и началось развитие нового китайского оперного искусства.

Будучи оперой в подлинном смысле этого слова, постановка «Седая девушка» впервые по-настоящему объединила в себе такие виды искусства, как музыка, литература, хореография, в ней гармонично сочетаются диалог, монолог и пение. К заимствованным у западной оперы формам исполнения добав-

ляются новые элементы традиционной музыкальной драмы и местные народные мотивы. Диалоги в рамках данного произведения исполняются с учётом принципов драматичности, которые сближают постановку с аудиторией и обнажают социальную реальность. Именно за счёт этого подобные композиции завоевали небывалый успех, а сама опера как художественная форма приобрела ещё большую популярность в народе. Благодаря постановке «Седой девушки» начала формироваться уникальная музыкально-драматическая модель, именуемая сегодня «новой народной оперой».

«Новая народная опера» родилась в массовом движении. Поскольку традиционная китайская опера не подходит для выражения реалистического содержания, а китайский зритель предпочитает драматические формы, где присутствуют песни и танцы, деятели искусства создали совершенно новую форму музыкальной, которая не является ни китайской копией традиционной западной оперы, ни продолжением традиционной китайской оперы.

Особенность «новой народной оперы» заключается в том, что, во-первых, она komponуется в рамках драмы, то есть сначала пишется либретто, на которое затем накладывается музыка. Во-вторых, акцент делается не столько на пении, сколько на разговорном диалоге и игре артистов. Пение в этой опере основано на естественной вокализации. Наследование народной художественной традиции является одной из её основ, и в то же время она заимствует методику европейских опер, порождая новую модель музыкальной драмы. Поэтому её и называют «новой народной оперой», главным образом, чтобы отличить от «старой оперы».

Широкую популярность оперная постановка «Седая девушка» приобрела в результате того, что в её основе заложено

новое и уникальное в своём роде содержание. Музыкально-театральный жанр, которого придерживался авторский коллектив при создании оперы «Седая девушка», очень полюбился широкой публике. Именно благодаря массовости, тесной связи с реалиями жизни китайского народа, уникальности исполнения, опера «Седая девушка» в своё время не имела себе равных среди всего множества других китайских музыкальных драм, а количество постановок и зрителей также не поддавалось счёту.

Китайские исследователи Ча Ванхун и Сюй Чэньюе в «Заметках о китайской опере XX века» отмечают, что широко-масштабное произведение «Седая девушка» глубоко отражает реальную жизнь общества и знаменует новый этап развития китайской оперы [3, с. 82]. В этом произведении композиторы прибегают к разметке, полифонии и другим методам контрапункта; в оркестре преобладает использование западных музыкальных инструментов, дополненных китайскими народными инструментами.

Однако многие китайские деятели искусства понимали, что появление «новой народной оперы» – это только начало пути, и поэтому в 1953 г., когда создавался первый оперный театр в Новом Китае, ему дали название Центральный экспериментальный оперный театр. Слово «экспериментальный» означает, что формат «Седой девушки» не может быть единственной моделью китайской оперы.

После основания Китайской Народной Республики (КНР) в оперную команду вошло много музыкантов, вернувшихся из-за границы, и у артистов возникли горячие споры о направлениях развития китайской оперы. С целью её совершенствования в 1956 г. Центральный экспериментальный оперный театр был разделён на две оперных труппы. Первая труппа придерживалась пути «новой народной оперы» – это современный Китай-

ский театр оперы и балета. Вторая труппа стала заниматься изучением традиционных западных оперных моделей и методов пения для применения их в китайской опере – сегодня это Центральный оперный театр. В условиях современности становится очевидным, что это решение о разделении было необходимым. Даже опера западного стиля формировалась постепенно, путём непрерывного развития.

Несмотря на то, что Китайский театр оперы и балета развивался в этот период преимущественно по пути «новой народной оперы», тематика произведений стала значительно расширяться, и помимо реалистических сюжетов появлялись произведения на исторические темы, а также использовалась тематика мифов и народных преданий. В частности, в музыкальном творчестве и вокальном обучении всё больше стали заимствоваться приёмы и методы традиционной западной оперы.

Помимо переработанной постановки оперы «Седая девушка» в Китайском театре оперы и балета были поставлены новые произведения, среди которых «Свадьба Сяо Эрхэя» Сунь Лу, «Лю Хулань» Чэнь Цзы, «Песня прерий» Ло Цзунсяня, «Обида Доу Э» Гуаня Ханьцина, «Весенний гром» Ду Уйя, «Гада Мэйрэн» Чжан Жуйя, «Ванфуюнь» Лю Рузэна, «Девушка Айгуль» Ши Фу и другие; также представлены «Травиата» Д. Верди, «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Мадам Баттерфляй» Д. Пуччини и другие европейские классические оперы. Всё это позволяет сказать о том, что китайская оперная сцена в 1950-х годах имела весьма насыщенное репертуарное содержание.

Ча Ванхун и Сюй Чэньюе в рамках своего исследования «Заметки о китайской опере XX века» выделяют различные виды китайских опер исследуемого периода:

1. Оперы, наследующие традицию китайской музыкаль-



ной драмы.

2. Оперы нового типа, сочинённые по образцу народных песен и танцев, небольших пьес или детских танцевально-песенных драм в стиле Ли Цзиньхуэя.

3. Оперы, основу которых составляет сугубо китайская модель «драма плюс пение».

4. Оперы, построенные по образцу классической западной оперы.

5. Оперы, основанные на опыте постановки «Седой девушки» с добавлением элементов западной оперы, техники «баньцян» или приёмов модели «драма плюс пение» [2, с. 54].

Лю Цюжун в статье «Особенности музыкального творчества в период “оперного урожая” в Китае на примере пяти опер» также придерживается мнения, что последующие десять с лишним лет, то есть с момента основания КНР и вплоть до культурной революции, – это период «урожая» для китайского оперного творчества [1, с. 117]. Именно данное время стало этапом процветания и стремительного развития, популяризации китайской оперы. Новые оперные шедевры разных стилей согласуются с психологическим и эмоциональным состоянием китайского народа того времени, а потому они глубоко укоренились и вызвали интерес среди зрителей. Опера стала самым посещаемым видом сценических представлений в Пекине и других провинциях. Каждый год китайский театр выезжал на гастроли в другие города, где представления заканчивались аншлагом. За семнадцать лет после основания КНР театр побывал почти во всех крупных и средних городах страны, а также в приграничных и сельских районах и привлёк большое внимание аудитории. В этот период оперу исполняли не только оперные театры административных центров провинций, но даже во многих уездных городах были свои оперные труппы. Можно

сказать, что в 1950 – 1960-х годах в Китае господствовала невиданная прежде эра процветания оперы.

В силу исторических причин, вызванных «культурной революцией», развитие оперного искусства в Китае было практически полностью прекращено на десять лет. История свидетельствует о том, что только в конце 1970-х годов, после окончания «культурной революции», литература и искусство Китая начали восстанавливаться. Однако некоторые оперные таланты были утеряны, а оперная команда не обновлялась. Так, из-за «великой культурной революции» произошла стагнация китайского оперного искусства.

Но уже начиная с 1980-х годов театр стал восстанавливать часть бывшего репертуара, а затем приступил к созданию новых оперных произведений. Показ большого количества оперных спектаклей, проводившийся по всей стране, способствовал рождению новых опер.

Китайский театр оперы и балета выпустил большое количество новых оперных постановок, среди которых «Спасите её» Шу Тиемина, «Горе от смерти» Ши Гуаннаня и другие. Самым примечательным событием стало появление опер «Скорбь по ушедшей» Лу Сюня и «Дикое поле» Цзинь Сяна, которые начали выходить за рамки существовавшей модели новой народной оперы.

По мнению Чжао Сяолиня, высказанному в работе «Обзор и перспективы китайской оперы», «Дикое поле» представляет наивысший уровень китайского оперного творчества конца 1980-х годов с точки зрения как идеологии, искусства и их органического сочетания, так и мастерства, владения законами оперы [9]. В 1992 г. опера «Дикое поле» была с большим успехом поставлена за границей: премьера состоялась в Центре исполнительских искусств имени Джона Ф. Кеннеди в Вашинг-

тоне и получила признание широкой публики.

В диссертации Люй Шуана «О национальных особенностях и преимуществах будущего развития китайской оперы» также высказана аналогичная точка зрения: после беспрецедентного успеха оперы «Дикое поле» творческие концепции композитора Цзинь Сяна заслужили внимание исследователей разных стран [5, с. 433]. В августе 1988 г. опера «Дикое поле» была представлена в Театральном центре Ю. О'Нила (США) и стала первой успешной оперой Нового Китая, прошедшей на международной сцене.

Следующим шагом развития китайского оперного искусства явилось создание произведений, основанных на западных примерах классической оперы. Это относится к таким ранним работам, как «Марко Поло» Тан Дуна, «Чжан Цянь» Ли Цзяньфу и другие. Но и новая народная опера, написанная на революционные мотивы, по-прежнему оставалась актуальной – появилась «Дочь партии» Ким Чен Ира, «Горе от смерти» Ши Гуаннаня. Эти два направления преобладают в многогранном развитии китайской оперы периода 1990-х годов. На этом этапе китайские музыкальные спектакли по-прежнему не теряли своей популярности и сохраняли долгосрочную тенденцию развития.

Таким образом, китайская опера прошла длинный путь своего развития, для которого характерно большое количество этапов и периодов. В каждом из них наблюдался как спад, так и масштабное процветание оперы. Неизменным осталась лишь преемственность и интеграция оперного искусства западных стран с традиционной китайской культурой, которая наделяет китайскую оперу уникальными национальными особенностями.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Королёва, В. А. Традиционный китайский театр и его роль в жизни китайского населения на русском Дальнем Востоке (вторая половина XIX в. – 1936 г.) / В. А. Королёва // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 10. – С. 115 – 121.
2. Малиновская, Т. А. Очерки по истории китайской классической драмы в жанре цхацзюй (XIV – XVII вв) / Т. А. Малиновская. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1996. – 240 с.
3. Серова, С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.) / С. А. Серова. – М. : Наука, 1990. – 278 с.
4. Сорокин, В. Ф. Классическая драматургия / В. Ф. Сорокин // Духовная культура Китая : в 6 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. – М., 2008. – Т. 3. Литература. Язык и письменность. – С. 120 – 131.
5. Шулунова, Е. К. Драматический театр Китая хуацзюй и русская театральная культура / Е. К. Шулунова // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : материалы IV междунар. науч.-практ. конф. – Благовещенск, 2014. – Вып. 4. – С. 431 – 434.
6. Chung-wen, Shih. The Golden Age of Chinese Drama / Shih Chung-wen. – Princeton : Princeton University Press, 1976. – 338 p.
7. Fei, F. C. Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present / F. C. Fei. – Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1999. – 512 p.
8. Leiter, S. L. Encyclopedia of Asian Theatre / S. L. Leiter. – Westport, CT : Greenwood, 2007. – 492 p.
9. Shen, G. G. Elite Theatre in Ming China, 1368 – 1644 / G. G. Shen. – London : Routledge, 2005. – 45 p.
10. Wu, Z. Peking Opera and Mei Lanfang, a Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master / Z. Wu, Z. Huang, S. Mei. – Beijing : New World Press, 2008. – 119 p.

## РЕЗЮМЕ

За последние несколько лет китайская оперная сцена пользуется необычайной популярностью, её художественный уровень и отраслевая активность увеличиваются. Во многом это связано как с деятельностью Большого театра, так и с развитием оперного искусства в Китае. Для то-

го, чтобы дать прогноз последующей эволюции китайской оперы, следует произвести комплексный анализ и обобщить историю развития музыкально-театрального искусства Китая.

#### SUMMARY

Over the past few years, the Chinese opera scene has enjoyed extraordinary popularity, with its artistic level and increasing activities. The Popularity is largely due to the rapid development of Chinese Operas, especially the increasing opera Performances in China National Centre for the Performing Arts. To predict the subsequent evolution of Chinese opera, the paper comprehensively analyses and summarizes the development history of musical and theatrical art in China.

*Цмыг Г. П.*

### **АЛЕСЬ РАШЧЫНСКІ – ВЫБІТНЫ БЕЛАРУСКІ ХАРАВЫ КАМПАЗІТАР**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН  
Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2021)*

Харавая музыка ў творчасці Алеся Рашчынскага займае асаблівае месца. Кампазітар напісаў разнастайныя па сваім змесце і стылявых адметнасцях партытуры для хору акадэмічнага і народнага напрамкаў, змешаных, жаночых, мужчынскіх і дзіцячых складоў хору. Гэта харавы канцэрт «Памяці ахвяр фашызму» («Боль», «Сум», «Смута», Вакаліз, 1983 г.), Канцэрт для змешанага хору і шасці ўдарных інструментаў без слоў памяці А. Граса, «Юрочка» на словы Алеся Ставера для мужчынскага хору з суправаджэннем (1988), апрацоўкі народных песень для жаночага хору «За рэчкаю, за ракой» (1980), «А ў ляску, ляску» (1981), «Тры апрацоўкі» («Туман-матушка», «Зпад белага камушка», «Ой, там на гарэ»), кантата «Дзіцячыя песні» (1982 г., словы народныя) і іншыя. Музыка Алеся

Рашчынскага заўсёды ахвотна выконваецца хорам, таму што яна напоўнена па-мастацку пераканаўчымі кампазіцыйнымі прыёмамі, якія даюць аснову не толькі для паспяховага канцэртнага выканання, але і для творчага настрою ў працэсе рэпетыцыйнай працы. Публікай творы А. Рашчынскага таксама ўспрымаюцца цёпла. На наш погляд, слухачам падабаецца харавая музыка кампазітара таму, што ў ёй ёсць глыбінныя народныя карані, якія маюць вечную каштоўнасць і асаблівую сілу ўздзеяння на аўдыторыю. Асабістае, менавіта выканальніцкае знаёмства аўтара дадзенага артыкула з творчасцю А. Рашчынскага адбылося, калі з дзіцячым хорам «Sonore» (канцэртны хор СШ № 133 з музычна-харавым ухілам) на радыё мы зрабілі ў пачатку 1990-х гадоў запіс яго кантаты «Дзіцячыя песні» (1982 г., словы народныя). Нязменным поспехам у беларускай і замежнай публікі карысталіся творы А. Рашчынскага «Тры апрацоўкі» («Туман-матушка», «З-пад белага камушка», «Ой, там на гарэ»), што ўваходзілі ў рэпертуар студэнцкага хору Інстытута замежных моў, якім я кіравала ў 1990-я гады. У той жа час у рэчышчы павышанай увагі да беларускага музычнага краязнаўства і пошукаў нацыянальнага акадэмічнага рэпертуару я звярнулася да кампазітара з просьбай інструментаваць (г. зн. даць сучасную трактоўку) партый інструментальнага суправаджэння ў Нясвіжскіх імшах. А. Рашчынскім была зроблена інструментоўка «Кугіе». Вялікім поспехам і па гэты дзень у публікі карыстаецца выкананне на Каляды твора «Бог нарадзіўся» (харавая партытура з нот ксяндза У. Чарняўскага і «О, Марыя, Маці Бога», абедзве – у інструментоўцы А. Рашчынскага). Аўтар зрабіў менавіта творчую інструментоўку, дадаўшы гарманічныя ці поліфанічныя аздабленні у стыль музыкі. Таму аўтарскае найменне «інструментоўка» вельмі сціплае. Насамрэч гэта прафесійная і творчая

рэканструкцыя. А. Рашчынскі ў дадзеных творах з'яўляецца аўтарам вельмі якаснага кампазіцыйнага метаду адносінаў да старажытнай музыкі, якую апошнім часам выканаўцы прагнуць прэзентаваць публіцы. Кампазітар і ў гэтым накірунку дэманструе майстэрства і талент. Партытуры не маюць сувязяў з сялянскай фальклорнай традыцыяй. Тут прадстаўлены зусім іншыя пласты музычнай культуры: у аўтара атрымалася пранікнуць у кола характэрных для ўсходнееўрапейскай прыдворнай музыкі XVIII ст. стылявых рыс. Яму удалося, не парушаючы цэласнасць і характэрнае гістарычнае спадчыны, зрабіць рэканструкцыю твора так арганічна, што ў слухача не ўзнікае думкі, што гучыць музыка, інструментаваная сучасным аўтарам. Гэтая праца таксама ставіць А. Рашчынскага ў шэраг выбітных сучасных беларускіх кампазітараў.

Мастацкая пазіцыя аўтара і спецыфіка «музычнага мыслення» вызначаюць А. Рашчынскага менавіта як харавога кампазітара. У кожным творы ён дэманструе валоданне здольнасцю «мысліць па-харавому», што з'яўляецца залогам высокага мастацкага ўзроўню твора менавіта для хору як «вакальнага інструмента», які мае ўнікальныя ўласцівасці. Таму актуальна вызначыць асаблівасці харавой арганікі, тэмбраакустыкі і пісання А. Рашчынскага. З гэтых трох пазіцый і разгледзім яго харавую творчасць.

Перш за ўсё звернемся да трактоўкі хору з пазіцыі яго арганікі. У А. Рашчынскага хор паўстае як асаблівы «вакальны інструмент» у розных творах. Напрыклад, для «класічнай харавой капэлы», гэта значыць для акадэмічнага хору, створаны ўзгаданыя харавыя канцэрты і інструментоўкі «Бог нарадзіўся», «О, Марыя, Маці Бога». Для змешанага трохгалоснага складу зроблена інструментоўка ў рэчышчы рэстаўрацыі гістарычных помнікаў «Кугіе» (Нясвіжскія імшы). Асаблівае месца ў

спадчыне А. Рашчынскага займаюць «хоры-інструменты» народнай манеры спеваў. У гэтым напрамку харавога выканальніцтва ў XX ст. пачаўся працэс акадэмізацыі, падобны да тых жа з’яў у галіне народнай інструментальнай музыкі (напрыклад, акадэмізацыя цымбалаў, баяна і інш.). А. Рашчынскі паўстае майстрам «свабодных» апрацовак беларускіх народных песень. Па-мастацку пераканаўчыя вынікі былі дасягнуты ў выкарыстанні народных відаў шматгалосся, стварэнні *quasi*-фальклорнага тыпу харавой фактуры. У дадзеным выпадку тып «хору-інструмента» вызначаецца манерай спеваў, якая ў сваю чаргу ляжыць у аснове характэрнай спецыфічнай тэмбрава-рэгістравай шкалы. Тут асаблівасці харавой арганікі вызначаны народнай вакальнай спеўнай традыцыяй і тэмбраакустычнымі навацыямі сучаснасці.

Звяртае на сябе ўвагу тое, што індывідуальныя жанравыя і стылявыя ўстаноўкі харавога мыслення, а таксама тэмбраакустычныя перавагі мяркуюць градацыі нават унутры тыпаў «хораў-інструментаў», якія прадугледжваюць карэкціроўку іх гучання. Так, для выканання музыкі А. Рашчынскага патрабуецца асаблівая ўвага да камплектацыі альтовай групы («сакавітыя» нізкія альты).

У цеснай сувязі з харавой арганікай знаходзіцца і харавая тэмбраакустыка з яе выхадам на непасрэднае гучанне «хору-інструмента». Яна з’яўляецца мастацкім патэнцыялам харавой музыкі, які плённа выкарыстоўваецца А. Рашчынскім. Аўтар з дапамогай спецыяльна створаных сродкаў фіксацыі музычных ідэй складае тэкст харавой партытуры, маючы на ўвазе сатворчасць выканаўцы-інтэрпрэтатара, здольнага трапіць у глыбіню яго задумы і, па-майстэрску валодаючы харавымі спеўнымі тэхналогіямі інтанавання, ажыццявіць фанічнае ўвасабленне твора. Такім чынам, харавы гук (гучанне) можа істотна змяняць



свае ўласцівасці пад уздзеяннем розных фактараў, такіх як вакальная школа і манера гуказадабывання харыстаў, якімі укамплектаваны калектыў; спецыфічныя якасці тэмбру партый хору; розныя падыходы хормайстра да трактоўкі самога камплектавання харавой арганікі. Напрыклад, у апрацоўках народных песень ад партыі альтоў трэба чакаць іх «густы», «цёмны» тэмбр, тым самым яны вылучаюцца ў палітры туці і адабляюцца ў правядзенні тэм. У акадэмічных партытурах партыя альтоў – працяг тэмбравай «фарбы» сапрана, і ў гэтым варыянце «вертыкаль» гучыць «роўна, згладжана». Усе тэмбравыя якасці гучання ў партытуры фіксуюцца аўтарам, але разам з тым творчы пошук у гэтым накірунку з’яўляецца першачарговай задачай у працы хормайстра, які выбудоўвае тэмбравую шкалу. У працэсе фанічнага ўвасаблення харавой музыкі А. Рашчынскага звяртае на сябе ўвагу выкарыстанне харавых галасоў у розных тэсітурных умовах, што прыводзіць да вельмі спецыфічных тэмбраакустычных вынікаў (паводле прынятай харавой тэрміналогіі, «натуральны» і «штучны» ансамбль хору), накіраваных на стварэнне прасторавых эфектаў. Так, «вылучэнне» тэнаровай партыі на «першы план» у туці або змяшчэнне яе тэсітурна вышэй за сапрана ствараюць асаблівы тэмбраакустычны эфект. Сюды ж адносіцца групоўка галасоў у разнастайныя тэмбравыя комплексы, што ляжыць у аснове аўтарскіх мастацкіх семантычных прыёмаў.

Да тэмбраакустычнай спецыфікі харавой творчасці А. Рашчынскага аднясём і розныя варыянты мадыфікацыі акадэмічнага гуку – даволі распаўсюджаныя прыёмы ў творах у рэчышчы эстэтыкі «новай фальклорнай хвалі» (тэрмін Л. Хрыстыянсана [2]). Асабліва адзначым эксперыменты ў сферы тэмбраакустыкі, звязаныя з адыходам ад класічных вакальных тэхналогій гуказадабыцця і гукаўтварэння, у рэчышчы ха-

равой санорыкі, накіраванай на стварэнне мастацкага вобраза шляхам прыцягнення прыёмаў народнага выканальніцтва, асяроддзяў, якія назавем «агаласоўкі», рознага роду падгалоскаў, гетэрафоніі, уключанай у акордавую тканіну імітацый («пераклічак» галасоў).

Валоданне тэхнікай харавога пісання (па М. Капытману [1]) – аснова творчасці менавіта харавога кампазітара. Паняцце «харавое пісанне» шырэі за вызначэнне «харавая інструментоўка», бо патрабуе валодання не толькі харавой арганікай, але і спецыфікай «харавога гучання». Уся творчасць А. Рашчынскага дэманструе веды дыяпазону партый і галасоў, а таксама па-майстэрску выкарыстоўвае асаблівасці іх тэсітурных магчымасцей у якасці мастацкага прыёму; звяртае ўвагу на логіку голасавядзення і ўжывае асаблівасці спалучэння галасоў для дасягнення патрэбнага мастацкага выніку – стварэння ўнікальнага нацыянальнага каларыту. Аўтар не толькі імкнецца ісці следам за народнымі традыцыямі падтэкстоўкі ў вольных апрацоўках, але і звяртае ўвагу на «вакальнасць» музычнага цэлага, абапіраючыся на глыбокае веданне песенных традыцый Беларусі.

А. Рашчынскі дэманструе майстэрскае валоданне рознымі прыёмамі сучаснага харавога пісання, а таксама апелюе да гістарычных фактурных харавых стыляў. Харавая тканіна твораў А. Рашчынскага напоўнена адмысловымі харавымі канцэртнымі прыёмамі, якія ствараюць асаблівы характар гучання, накіраваны на ўспрыманне слухачом. Гэта «дыялагічныя пераклічкі» харавых партый і груп, «падхоп» туці хору, запеў салістаў або адной партыі; музычныя «прасторавыя» эфекты, якія ствараюцца шляхам падзелу гучнасці на «планы», «пласты», тэмбравыя групы і наступнае іх супастаўленне. Валоданне спецыфікай харавой фактуры стварае і ўмовы для пераадо-

лення інтанацыйных складанасцей (напрыклад, якась харавога спеву цесна звязана са «зручным» голасавядзеннем ў партытурах А. Рашчынскага). Гэта дазваляе ўключаць яго партытуры і ў рэпертуар не толькі прафесійных, але і аматарскіх калектываў, якія пакутуюць ад «рэпертуарнага голаду». Такім чынам, харавым творам А. Рашчынскага ўласцівы індывідуальны «харавы характар пісьма», што далучае гэтага таленавітага аўтара да шэрага выбітных беларускіх харавых кампазітараў.

Падводзячы вынікі, адзначым, што менавіта паспяховае «разуменне сакрэтаў» харавога гучання і ёсць залог высокага мастацкага ўзроўню харавой кампазітарскай творчасці. Харавыя творы А. Рашчынскага – спадчына, якая складаецца з партытур, што па сваіх мастацкіх вартасцях знаходзяцца ў шэрагу выдатных сучасных твораў. Іх глыбінныя нацыянальныя рысы, заснаваныя на харавым мысленні аўтара, даюць падставу для прылічэння многіх харавых партытур А. Рашчынскага да выдатных з’яў сучаснай беларускай харавой літаратуры. На наш погляд, высокія мастацкія вынікі кампазітарскай творчасці павінны быць пераканаўча рэалізаваны ў выканальніцкай практыцы. Ёсць шмат партытур А. Рашчынскага, якія яшчэ чакаюць сваёй «зорнай гадзіны». Несумненна, яны дачакаюцца якаснага выдання і адпаведнай іх мастацкаму зместу выканальніцкай інтэрпрэтацыі на ўзроўні сапраўднасці.

## ЛІТАРАТУРА

1. Копытман, М. Р. Хоровое письмо. / М. Р. Копытман – М. : Советский композитор, 1971. – 199 с.
2. Христиансен, Л. Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «Новой фольклорной волны» / Л. Л. Христиансен // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / ред. Г. А. Орлов [и др.]. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 198 – 219.

## РЕЗЮМЕ

Статья посвящена музыке для хора белорусского композитора Алеся Ращинского. На основе анализа особенностей хорового письма в партитурах композитора в работе осуществлена характеристика его хорового творчества и выявлены черты индивидуального хорового стиля.

## SUMMARY

The article is devoted to the music for choir by the Belarusian composer Ales Rashchynsky. Based on the analysis of the peculiarities of choral writing in the composer's scores, the article characterizes his choral music.

*Чжоу Кэсинь*

## **МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ АКТЁРСКОМУ МАСТЕРСТВУ В ТЕАТРАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ КИТАЯ**

*Белорусская государственная академия искусств*

*(Поступила в редакцию 26.07.2021)*

В активно развивающемся китайском обществе постоянно разрабатываются новые методики обучения студентов. Образование должно способствовать непосредственному развитию умений и навыков студента; цели современного образовательного процесса больше не могут ограничиваться воспитанием «хорошо информированных граждан завтрашнего дня».

В XX в. в Китае вместе с традиционной методикой обучения актёров для выступлений в музыкальных драмах, которых насчитывается около 300 разновидностей, стали использоваться и зарубежные подходы в воспитании исполнителей на сценах китайских театров (так называемый «разговорный театр»). Это не только знакомство с системой К. С. Станиславского, но и внедрение американских вариантов подготовки театральных исполнителей. Поэтому проблема осмысления подходов в обучении китайского актёра представляется актуальной.

Целью настоящей статьи является характеристика методик обучения актёрскому мастерству в театральных учебных заведениях Китая.

Подготовка актёра к роли в китайском театре состоит из двух этапов, первый из которых посвящён работе над собой, его целью является развитие таких способностей, как воля, интеллект, воображение, пластика, эмоциональная память, внимание, чувство ритма, коммуникационный навык, техника речи [1]. Второй этап посвящён подготовке сценической роли. Весь процесс завершается интеграцией актёра с воплощаемым объектом театральной игры. Поэтому важно развивать данные базовые театральные умения и навыки.

Театральные методики обучения студентов могут включать различные формы театрализации: театральная «зарисовка», работа над пьесой, выступление с речью, пантомима, драматизация, театральная игра, театральное представление (интеграция речи, музыки, танца, изобразительного искусства, декораций и освещения), театральная импровизация, театр кукол и театр теней [1].

Студенты знакомятся с практическими методами обучения, развивают творческие навыки. С помощью освоения основных форм искусства (изобразительного искусства, музыки, танца) творчески развиваются, обучаются выражать свои чувства и переживания. Например, танец способствует развитию двигательных способностей и навыков, повышает самооценку и помогает социальному взаимодействию, а также повышает слуховые/зрительные/тактильно-кинестетические способности, синхронизацию и творческое движение.

Базовые театральные умения и навыки могут формироваться в процессе подготовки актёра с помощью тренинга актёрского мастерства. Тренинг включает в себя большое количе-

ство разнообразных упражнений, развивающих воображение и фантазию, память, психофизику и внутреннюю эмоциональную «энергоспособность» исполнителя.

Применение определённых методов обучения актёров зависит от конкретного преподавателя. Особого внимания заслуживает методика Сюй Сяо-Чжуна, одного из ведущих педагогов в Китае. Его достижение заключается в том, что китайский драматический театр перешёл на новый этап развития, где актёру придавался совершенно новый поэтический образ с национальным сценическим языком.

Убеждения педагога в том, что театру необходимы постоянные инновации, оказали большое влияние на сценическую игру в целом, результатом чего стали так называемые «зёрна поэтического образа», под которыми понимались пьесы или спектакли, соединяющие в себе конкретные эмоции, смысл и художественное видение. Фундаментом размышлений Сюй Сяо-Чжуна стала китайская национальная опера, которая характеризуется как настоящий культурный феномен в связи с историей её развития.

«Поэтические образы», упомянутые выше, пришли из глубин традиционного театра. Педагог старался сформировать сценический язык, который смог бы объединить театр с реальной жизнью. Главная задача актёра заключалась в том, чтобы он «жил» ролью, тем самым как бы создавая иллюзию повседневной жизни. Как отмечал Сюй Сяо-Чжун, «самая главная, выразительная и притягательная сила сценического искусства по-прежнему заключается в творчестве актёра и мастерстве его сценической игры» [3, с. 37]. Данное утверждение точно характеризует истоки эстетики китайского театра, где сценические навыки включали владение техниками танца и вокала, так как они выдвигались на первый план в процессе обучения.

Театральные школы Китая используют различные образовательные методики. Так, Центральная академия драмы в Пекине была основана в 1950 г., её часто упоминают как лучшее театральное учебное заведение в Китае.

В Центральной академии драмы существует восемь кафедр: актёрского мастерства; режиссуры; сценического мастерства; театральной литературы; мюзиклов; пекинской оперы; театрального менеджмента; медиаобразования.

Характерными особенностями, отличающими Центральную академию драмы, являются следующие: приверженность эстетическим принципам реализма, преданность традиционной китайской эстетике, преемственность, практическая ориентированность образовательного процесса. Образовательная философия академии зиждется на трёх пластах: поиск истины, подлинной красоты и креативности [7].

Учебный план Центральной академии драмы по специальности «Актёрское искусство (драматический театр и кино)» включает основные дисциплины: актёрское мастерство; основы режиссуры, сценическая речь; вокал, сольфеджио; китайская драма; китайская традиционная опера; зарубежная драма; введение в искусство; основы сценического макияжа; курс древнекитайского языка и литературы; общеобязательные дисциплины высшей ступени образования [7].

Для обучения студентов по специальности «Актёрское искусство (музыкальный театр)» добавляются такие дисциплины, как хоровое пение; базовые курсы по балетному, джазовому и современному танцам; курс по чечётке; китайский и зарубежный танцевальный этикеты [7].

Центральная академия драмы предоставляет возможности для практического применения знаний и навыков студентов как внутри заведения, так и на стажировках. Это способствует по-

лучению театрального художественного образования высокого качества в Китае. Центральная академия драмы имеет множество программ обмена со многими зарубежными университетами, такими как Королевская академия драматического искусства в Англии, Драматическая академия Испании, Российский государственный институт сценического искусства и другими.

Ещё одним ведущим учреждением театрального образования в Китае является Шанхайская театральная академия, основанная в 1956 г. Её девиз провозглашён Сюном Фокси, китайским драматургом и педагогом, который также был первым ректором учреждения: «Цель воспитания талантливого человека заключается в том, чтобы оказать благоприятное влияние на характер, сделать каждого студента целостным, достойным и внушительным человеком, который любит свой народ, который чётко понимает, что правильно и что неправильно, человеком, у которого есть чувство гордости. Только тогда можно стать великим художником в области театра. Система обучения в нашем институте – это не только обучение студентов профессиональным навыкам, но и обучение их тому, как быть настоящим человеком. Это гораздо важнее» [6].

Основные направления и структура отделений Шанхайской театральной академии почти такие же, как и у Центральной академии драмы в Пекине, но в обеих нет специальности драматурга. А драматургия является жизненно важной частью театрального искусства, поэтому это может быть проблемой и Шанхайской театральной академии [4, с. 60].

По сравнению с Центральной академией драмы программа бакалавриата Шанхайской театральной академии более специфична и включает в себя шесть основных модулей.

Первый модуль посвящён базовой подготовке актёра. Главной целью этого этапа обучения является изучение сцени-



ческого действия. Этот модуль является вводным в специальность курсом, который формирует у студентов основные актёрские навыки: творческую интуицию и воображение, наблюдательность, искусство перевоплощения, чувство ритма. В процессе изучения этого модуля студенты также учатся исполнительскому этикету, основам организации постановок и получают базовый опыт актёрской игры.

На этапе прохождения второго модуля – «Мастерство исполнения эпизодических ролей» – студенты учатся применять на практике полученные знания по исполнению эпизодических ролей. В качестве основных учебных материалов используются фрагменты (отрывки) пьес. Основные компетенции, которые формируются на этом этапе подготовки, – базовые навыки речевого и физического перевоплощения. Учащиеся должны научиться задействовать навык прямого и косвенного восприятия образа для дополнения и адаптации его с целью придания образу реализма и органичности. На этом этапе студенты анализируют особенности пьес, их стилистику и жанры, основные персонажи, изучают технические навыки для воплощения личности сценических героев. На изучение данного модуля отводится три семестра.

Третий модуль – «Исполнительское мастерство в многоактной пьесе». В качестве учебных материалов этого модуля используются тексты многоактных пьес. Студенты должны научиться анализировать роли и создавать законченные образы персонажей; глубоко интегрировать своё видение роли с предоставляемыми возможностями и оборудованием: костюмами, реквизитом, музыкой, гримом и т. д. На финальном этапе изучения модуля студенты должны иметь высокий навык коммуникации с творческим коллективом и публикой; научиться со-

хранять эффект первого выступления при повторных постановках пьесы.

Четвёртый модуль – «Фонология». Этот курс является профильным и базовым в изучении специальности по направлению «Музыкальный театр». Основная цель модуля – глубокое изучение сценического языка, владение речью и голосом. Навык создания и использования звука для формирования персонажей является ключевым в процессе создания законченного образа. Важной частью модуля также является вокал, помогающий сформировать у студентов чувство ритма, обучить управлению голосом и интонацией.

Пятый модуль – «Языковая подготовка». Курс нацелен на изучение художественного языка драмы. Благодаря теоретическому обучению студенты смогут свободно использовать художественный язык для воссоздания характерных черт персонажей в случаях отклонения от текста пьесы. Данный курс закладывает основу для формирования компетентности и производительности студентов в процессе решения профессиональных задач.

Шестой модуль – «Основы физической подготовки актёра». Тело – незаменимый инструмент в ремесле актёра. Данный курс обучает студентов владению языком своего тела; управлению телом. Этот модуль включает в себя обучение танцам, боевым искусствам, атлетике и другим видам физической деятельности, важным для подготовки актёра [8].

В отличие от Центральной академии драмы, которая в основном сотрудничает с европейскими университетами, Шанхайская театральная академия имеет много программ обмена с университетами в США, такими как Нью-Йоркский университет, Йельский университет и Университет Брауна. Студенты из Китая имеют возможности получить театральное образование в

США (курсы драматургии и различных свободных искусств). Однако количество мест, выделенных для программ обмена, очень ограничено. Кроме того, студенты не смогут получить адекватные знания или полностью освоить весь курс в других странах только через полугодовую программу обмена [2, с. 57]. Невозможно кардинально улучшить высшее образование в Китае, просто отправляя студентов на зарубежные программы обмена. Поэтому сама по себе программа обмена недостаточна для того, чтобы решить проблемы подготовки студентов китайских театральных вузов.

Национальная академия китайского театрального искусства является последним из трёх ведущих театральных институтов Китая. Её девиз: «Превосходные исполнительские навыки и целостность личности». Национальная академия китайского театрального искусства немного отличается от вышеописанных учебных заведений, так как она больше ориентирована на традиционный китайский театр. Академия имеет довольно много уникальных специальностей, связанных с традиционной китайской драмой, таких как Пекинская опера. Национальный элемент имеет первоочередную важность для образовательного процесса академии, поэтому учебными дисциплинами, выделяющими её, являются следующие: курс создания персонажей китайской оперы; куньцзюйская опера и основной репертуар; традиционная китайская опера и танцы [5]. Академия также не имеет драматургической специальности, не предоставляет различные курсы по гуманитарным наукам, которые предлагаются в учебных заведениях США. Это может быть одним из аспектов для дальнейшего совершенствования методики преподавания.

При сравнении ведущих академий театрального искусства в Китае становится очевидным, что структура кафедр, учебных

программ и модели преподавания несильно отличаются. Требования к поступлению в три лучшие театральные академии Китая почти идентичны. Например, процедура поступления на актёрские специальности требует от студентов прослушивания. Процесс прослушивания включает в себя трёхминутное исполнение стихотворения по собственному выбору абитуриента, а затем пение, танец и монолог. Оценка прослушивания будет являться неотъемлемой частью решения о зачислении.

Таким образом, задача многих учебных заведений заключается не только в подготовке квалифицированных кадров, но и в воспитании личности в виду растущей популярности личностно-ориентированного подхода в обучении. Проанализированные театральные академии Китая имеют много преимуществ как в организации учебного процесса, так и в методике преподавания. Особо отмечаются такие навыки актёрского мастерства, как вокал и танцы, составляющие важную часть подготовки студентов. Помимо формирования теоретических знаний во время обучения, развивается и творческая личность студента, у него появляется желание творить.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Басалаев, Н. Феномен «Актёр – образ»: природа их взаимосвязи в свете духовных традиций Востока / Н. Басалаев // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Театр в зеркале конфликта. – Кемерово, 2003. – Вып. 2. – С. 98 – 110.
2. Chen, Qing. On the Difference between Exchange Students and Overseas Students / Qing Chen [etc.] // Higher Education of Science. – 2011. – № 3, Vol. 3. – P. 57 – 60.
3. Giordano, S. «Originated in China»: Western opera and international practices in the Beijing National Center for the Performing Arts / S. Giordano // ENCATC. Journal of Cultural Management and Policy. – 2017. – Vol. 7. – P. 20 – 60.

4. Kong, Xiangguo. Comparative Study of the Academic Year System, the Academic Year and Credit System, the Credit System / Xiangguo Kong, Zhou Rong // Higher Education Forum. – 2005. – Vol. 10, № 1.– P. 59 – 61.

5. 中国戏曲学院官网 (Национальная академия китайского театрального искусства. Официальный сайт) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nacta.edu.cn/>. – Дата доступа: 10.05.2019.

6. 胡凌红.

《戏剧编剧濒危：如何解开这道难题》文化热点：聚上海文化 (Ху, Линхун. Драматурги в неминуемой опасности: как изменить эту ситуацию. Культурная горячая точка: сбор культуры в Шанхае) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?Paperid=99657811a2186805d62f4aa6f0f616a7>. – Дата доступа: 10.05.2019.

7. 中央戏剧学院官网 (Официальный сайт Центральной академии драмы) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://web.zhongxi.cn/jyjx/bks/jxdg/>. – Дата доступа: 11.06.2019.

8. 上海戏剧学院官网 (Официальный сайт Шанхайской театральной академии) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sta.edu.cn/>. – Дата доступа: 01.05.2019.

## РЕЗЮМЕ

Статья представляет собой анализ методик обучения актёрскому мастерству в театральных учебных заведениях Китая. Автором охарактеризованы особенности и недостатки учебного процесса в ведущих театральных академиях Китая, различия в обучающих сценическому искусству методиках.

## SUMMARY

This article is an analysis of performance skills in theater school in China, referring to teaching aspects including performance, stage speech, vocal and dancing. This article describes the function of chinese main academic institution in drama area and the shortcoming in educational process and construction, focusing on the performance skills on stage and the performance training in China.

*Чигилейчик В. М.*

## **РАЗВИТИЕ ОПЕРНОГО ЖАНРА В СТРАНАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ**

*Белорусская государственная академия искусств*

*(Поступила в редакцию 09.09.2021)*

Оперный театр по своей специфике является старейшей и наиболее полной формой театрального искусства, синтезируя в себе все его виды: музыку, живопись, дизайн, актёрское мастерство, хореографию и другие. Благодаря данному синтезу оперный спектакль имеет значительное эмоциональное воздействие на зрителя. Оперу по праву можно считать одним из наиболее широко представленных, многосторонних и широких жанров музыкального театра.

Существует большое количество теоретических трудов, посвящённых изучению оперного жанра, в частности работы теоретиков и практиков музыкального театра Г. Кречмара, Г. Маркези, Э. Махровой, Ю. Вайнкопа. В них на примерах постановок западноевропейских стран авторы рассматривают оперу как музыкально-театральный жанр. Исследователи уделяют внимание истории возникновения, этапам становления оперного искусства, его проблематике, сценическому воплощению. Учёные освещают творчество и новаторство выдающихся композиторов, а также рассматривают специфические особенности оперного жанра, что помогает осмыслить его с исторической и методологической точки зрения [1 – 4].

«Опера – это музыкально-драматическое произведение (часто с включением балетных сцен), предназначенное для сценического исполнения, текст которого полностью или частично поётся, обычно в сопровождении оркестра» [1, с. 7].

Опера появилась в Италии в конце XVI в. Во Флоренции был сформирован кружок любителей и деятелей искусства, участники которого пытались возродить принципы существования и сценическую форму древнегреческой трагедии. В результате этих исканий возникло музыкально-драматическое произведение «Дафна», которое фактически оказалось первой оперой. Её авторами были поэт О. Ринуччини, а также композитор и певец Я. Пери. Первое исполнение произведения состоялось в 1594 г. Этим годом обычно и датируется начало существования оперы. По специфике музыкальной драматургии, особенностям построения и структуры данные произведения были далеки от жанра оперы в современном понимании, но в них заключалась та важная составляющая, которая в дальнейшем определит оперу как качественно новое явление – синтез музыки, литературы и сценического действия.

Новый жанр быстро получил популярность. Одной из наиболее значимых фигур первого столетия существования оперы стал К. Монтеверди. К его сочинениям относятся оперы «Орфей» и «Коронация Поппеи», дошедшие до наших дней. К. Монтеверди является создателем реалистических опер, в которых правдиво созданы разнообразные характеры, установлена тесная связь музыки со сценическим действием и содержанием либретто.

В середине XVI в. главенствующее положение в опере занимает Венеция: именно здесь в 1637 г. был открыт первый общедоступный оперный театр «Сан-Кассиано». Оперный жанр становится достоянием широкого круга зрителей самых разных социальных слоев. Среди композиторов, принимавших участие в формировании венецианской оперной школы, можно выделить Ф. Кавалли и М. А. Чести. Их понимание жанра было разным: Ф. Кавалли склонялся к утверждению в опере драма-

тического начала как основного; М. А. Чести, в свою очередь, в борьбе драматического и музыкального начала предпочтение отдавал последнему. Ко 2-й половине XVII в. венецианский тип оперы распространяется не только в Италии, но и в Германии, а также Австрии.

Наряду с распространением итальянской оперы во 2-й половине XVII в. наблюдается процесс формирования национальной оперной культуры и в других европейских странах. Одним из наиболее значимых явлений становится возникновение французской национальной оперы, первой из которой считается «Пастораль», написанная в 1659 г. композитором Р. Камбером и поэтом П. Перреном. В 1671 г. открывается первый оперный театр Франции – «Королевская Академия музыки в Париже», более известный ныне под названием «Гранд-опера».

Одним из наиболее выдающихся композиторов Франции того периода стал Ж.-Б. Люлли. Ему принадлежит идея создания особого вида оперы, так называемой «лирической трагедии», для которой были характерны монументальность, героико-драматическая направленность, декламационный стиль пения. Опыт Ж.-Б. Люлли был освоен и переосмыслен английским композитором Г. Пёрселлом – автором единственной английской классической оперы «Дидона и Эней». Также попытки создания самостоятельной национальной оперы в эту эпоху прослеживаются в Германии. Первой немецкой оперой принято считать сочинение Г. Шютца «Дафна», поставленное в 1627 г. в городе Торгау [3].

Говоря о дальнейшем развитии оперного жанра, подчеркнём, что центром этого процесса остаётся Италия. На рубеже XVII – XVIII вв. в Неаполе складывается самостоятельная оперная школа, которая к середине XVIII в. достигает мирового



признания. Её основателем принято считать композитора А. Скарлатти. Процесс формирования этой школы канонизирует «серьёзный» тип оперы, более известный как *opera seria*. Этот тип оперного искусства характеризует приверженность к героико-мифологическим, историко-легендарным и пасторальным сюжетам. Опера-сериа почти не выходит за рамки придворной эстетики и воспринимается дворянством практически как развлечение. Пока влияние неаполитанской оперы распространяется на европейскую публику, в самом Неаполе она начинает утрачивать свою актуальность, что связано с появлением комической оперы, так называемой оперы-буффа.

Комическая опера пародировала и высмеивала искусство «серьёзной» оперы, нередко ополчалась против теневых сторон жизни буржуазного общества. В опере-буффа появляется новый состав персонажей (крестьяне, торговцы, ремесленники, слуги); вводится местный диалект, который утверждает тем самым реализм сценического действия. Специфическими особенностями музыкальной драматургии оперы-буффа является сквозное музыкальное развитие, постепенно нарастающее в напряжении, движущееся к развёрнутому финалу. Композиторами, работавшими в этом жанре, были Д. Паизелло, Н. Пиччини, Д. Чимароза, Д. Россини.

Таким же принципам отвечала и французская комическая опера, основу которой составили представления ярмарочных театров, пародировавших «высокие» театральные жанры. Это были сатирические спектакли со вставными музыкальными номерами, что стало прочной традицией и специфической чертой нового жанра. В Германии жанр комической оперы нашёл своё отражение в так называемом зингшпиле, по характеру и драматургии близком к французской комической опере. Вер-

шиной зингшпиля принято считать «Похищение из сераля» В. А. Моцарта.

Французская буржуазная революция 1789 г. обусловила потребность в реформации оперы-сериа. Серьёзная опера была необходима: общество желало видеть воплощение своих идей и убеждений в сильных, реалистически выразительных произведениях, наполненных правдиво выраженными чувствами, душевным величием. Осуществил данную реформу оперы прогрессивно мыслящий композитор Х. В. Глюк. Главным идейным аспектом его реформы стало подчинение музыки драме. Все музыкально-выразительные средства оперы были направлены на осуществление драматического замысла произведения. Главным средством выражения драматического действия Х. В. Глюк сделал речитатив, восстановил значение хора, отбросил излишнюю вокальную вычурность, отказался от запутанных сюжетов. Характерными особенностями его опер стали простота и величие. Говоря о вкладе Х. В. Глюка в развитие жанра оперы, можно утверждать, что он создал ясную по структуре, реалистическую музыкальную драматургию, где все компоненты подчинены раскрытию драматической концепции произведения. Среди известных опер его авторства выделяют «Орфея и Эвридику» и «Альцесту», премьеры которых состоялись в венском «Бургтеатре» в 1762 и 1767 гг. [2; 3].

Ещё одним важным реформатором оперы по праву считается австрийский композитор В. А. Моцарт, занимавший диаметрально противоположную идейную позицию, нежели Х. В. Глюк. В. А. Моцарт полагал, что поэзия должна подчиняться музыке. Однако в своих произведениях он умел добиться их органичного слияния. Его оперы впечатляют глубиной и яркостью человеческих характеров. В структурном построении своих сочинений В. А. Моцарт осмыслил опыт и в области опе-

ры-серия, и в области оперы-буффа. К величайшим произведениям композитора можно отнести такие оперы, как «Дон Жуан», «Волшебная флейта», «Так поступают все женщины, или Школа влюблённых». Восторженный приём у публики получила премьера оперы «Свадьба Фигаро» по комедии П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», которая состоялась 1 мая 1786 г. в «Бургтеатре» в Вене. Но несмотря на это, спектакль довольно быстро был снят, так как публика посчитала музыку слишком трудной и тяжеловесной. Именно в творчестве таких композиторов, как В. А. Моцарт и Х. В. Глюк, сложился тот тип оперы, отвечающий нашему современному представлению об этом жанре [2].

Начало XIX в. в оперном искусстве обусловлено воплощением идей романтизма. Жанр наполняется революционно-освободительными настроениями, происходящими в обществе. Наиболее эффектно историко-романтическая опера отражена в творчестве Д. Мейербера, которому принадлежат такие произведения, как «Пророк», «Роберт-Дьявол», «Гугеноты». Идеино-художественные принципы Д. Мейербера предусматривают строгое структурное расположение балетных эпизодов, ансамблей, массовых сцен и др. Но уже во 2-й половине XIX в. в оперном искусстве под влиянием идей романтизма, обретая черты собственной индивидуальности, появляется новый жанр, который получил название «лирическая опера».

На рубеже 50-х – 60-х годов XIX в. лирическая опера, всё больше попадая под влияние идей реализма, отказывается от крайностей романтизма и стремится к естественному отражению чувств и переживаний обычного рядового человека. Одними из основоположников нового жанра являются А. Тома и Ш. Гуно. В лирической опере «Фауст» Ш. Гуно чётко прослеживаются специфические особенности данного жанра – жиз-

ненная правдивость и психологическая достоверность музыкальных характеристик, демократичность музыкального языка, естественность декламаций, театральность, колоритность инструментовки и другие. Премьера «Фауста» состоялось в парижском «Театре Лирик» в 1859 г. Постановщик спектакля Л. Карвальо настоял на том, чтобы внести в произведение ряд изменений и сокращений. Первые исполнения оперы «Фауст» не имели успеха. Премьера состоялась в 1862 г. в парижском театре «Большая опера». Спектакль имел некоторые структурные изменения: диалоги были заменены мелодическим речитативом, а также была дописана балетная сцена «Вальпургиева ночь». Художественные достоинства оперы «Фауст» позволяют ей занимать видное место в мировом оперном репертуаре и в наши дни [3].

Говоря о романтической опере, выделим второй её тип, получивший своё распространение преимущественно в Германии. Это так называемая рыцарская опера, фактическим создателем которой является К. М. Вебер. В своих произведениях он стремился преодолеть «номерной» характер построения драматургии и выдвинул принцип непрерывного развития музыкальной канвы. К. М. Вебер усилил декламационное начало в вокальном исполнении и расширил функции оркестра в общей концепции произведения. Одним из известных его сочинений стала опера «Вольный стрелок», которую принято считать первой национальной немецкой оперой [4].

Середина XIX в. в оперном искусстве неразрывно связана с именем немецкого композитора Р. Вагнера, осуществившего коренную реформу оперы, в результате которой возник новый жанр – музыкальная драма. Как в своё время Х. В. Глюк, Р. Вагнер главенствующее положение в опере отводил драме. Будучи либреттистом своих опер, он придавал им идейно-

философское содержание, эпическую силу и яркую образность. В основе материала лежат мифологические сказания, легенды. В музыкальной драматургии своих произведений Р. Вагнер использовал так называемую «бесконечную мелодию» – сквозной поток музыки, основанный на развитии системы лейтмотивов. Данный метод позволил создать в структуре оперы тематическое единство.

Формирование жанра музыкальной драмы происходило поэтапно. В ранних операх «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин» Р. Вагнер уже прибегал к лейтмотивам, старался видоизменить структурное построение произведений, стирая грани между музыкальными номерами, усиливал декламационное начало в вокальном исполнении и т. п. В музыкальной драме «Тристан и Изольда» и тетралогии «Кольцо нибелунгов» композитор максимально воплотил свои идейно-художественные принципы. Последний период его деятельности характерен обращением к проблематике высокого социального и философско-этического значения, а также усовершенствованием композиционной и лейтмотивной техники. Теоретически реформа Р. Вагнера отражена в трудах «Искусство и революция», «Опера и драма», «О применении музыки к драме» [4].

Оперное творчество Италии в XIX в. связано прежде всего с именем композитора Д. Верди. Его творчество отражает идеи и устремления развернувшегося в этот период национально-освободительного движения итальянского народа, получившего название «Рисорджименто». В его основе лежали такие идеалы, как свободолюбие, патриотизм, патетика, демократизм, живость чувств и переживаний. Эти постулаты нашли отражение в раннем периоде творчества Д. Верди. Но постепенно композитор в своих сочинениях пришёл к тенденциям музы-

кального реализма: усилилась индивидуализация характеров, обострилась правдивость драматического ряда, усложнилась психологическая составляющая образов и т. п. Говоря о более зрелом творческом периоде Д. Верди, отметим такую тенденцию, как полное слияние драматического действия и музыки. Среди известных опер Д. Верди – «Риголетто», «Травиата», «Трубадур», «Аида», «Отелло» и другие [2].

Начало XX в. в развитии западноевропейского оперного жанра связано прежде всего с именами таких композиторов, как Р. Штраус и Д. Пуччини. Наиболее известными операми Р. Штрауса являются «Саломея» и «Кавалер роз». «Саломею» принято считать оперой, эстетически довлеющей к экспрессионизму. Д. Пуччини выступал последователем реалистических традиций в оперном жанре. Для творческого метода композитора характерны тщательный отбор сюжета, эмоциональность музыкального ряда, психологическая содержательность образов. Д. Пуччини оказал значительное влияние на творчество большого количества мировых композиторов XX в., в том числе Б. Бриттена, С. Прокофьева, И. Стравинского и других. Среди наиболее крупных опер Д. Пуччини – «Богема», «Мадам Баттерфляй», «Госка», «Турандот».

После Первой мировой войны в зарубежном оперном искусстве наблюдаются признаки кризиса. Он проявляется не только в эклектичности стилей, творческих исканий и экспериментов, отрицающих исторически сложившиеся принципы и формы оперы, но и в спаде интереса к данному жанру. Итоги Первой мировой войны привели к формированию таких актуальных для того периода направлений в искусстве, как урбанизм, конструктивизм, не получивших существенного воплощения в опере. Наиболее яркое отражение оперный жанр получил в таком направлении, как экспрессионизм, который ставит

главной целью в искусстве выражение субъективного духовного мира человека. Наибольшее распространение в оперном искусстве экспрессионизм находит в творчестве австрийского композитора А. Шёнберга, а также его учеников А. Веберна и А. Берга, последнему принадлежит одно из ярких произведений данного направления – опера «Воцтек» [3].

Приближение к середине века усугубляет противоречия в общественно-политической и культурной жизни стран Западной Европы. Усиливается идейно-творческая разруха во всех сферах искусства в целом и в оперном искусстве в частности. Вторая мировая война, разгром фашизма, угроза ядерной войны, активизация борьбы за мир естественным образом сказались на оперном жанре. Происходит противостояние, с одной стороны, авангардизма, отвергающего традиционные принципы и нормы музыкального искусства, с другой – деятельности прогрессивных композиторов, пришедших к мысли о возвращении оперы народу и осознававших важность её этического значения.

Особое место в оперном искусстве XX в. занимает камерная опера. Авторы, работавшие в данном направлении, стремились углубить психологический подтекст драматургии, сосредоточить внимание зрителя на ограниченной событийной канве, найти новые тембральные окраски в инструментальном сопровождении. Камерная опера была проще в реализации и материально-техническом обеспечении. Среди произведений, написанных в эстетике камерной оперы, – «Поворот винта» Б. Бриттена, «Фиеста» Д. Мийо, «Человеческий голос» Ф. Пуленка и другие [1].

Оперное искусство XX в. – это этап не только переосмысления и эволюции традиционных канонов классической оперной музыки, но и создания новых жанров. При этом, как прави-

ло, основу репертуарных музыкальных театров составляют классические образцы оперного искусства. Бытует мнение об архаичности оперы, о невозможности выразить в ней современную социальную проблематику. Однако постановщики оперных спектаклей начала XXI в. стремятся к переосмыслению жанра, поиску нетривиальных визуальных решений и смелости режиссёрской концепции, не уступая драматическим постановкам. Данная тенденция позволяет утверждать: сегодня опера переживает новый качественный этап эволюции, не только используя в своём сценическом воплощении накопленный четырьмя столетиями опыт, но и аккумулируя современные экспериментальные формы режиссёрского и исполнительского мастерства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вайнкоп, Ю. Я. Что нужно знать об опере / Ю. Я. Вайнкоп. – 5-е изд. – М. : Ленанд, 2016. – 168 с.
2. Кречмар, Г. История оперы / Г. Кречмар. – М. : Российский университет театрального искусства, 2014. – 387 с.
3. Маркези, Г. Опера : путеводитель / Г. Маркези ; пер. с итал. Е. Гречаной. – М. : Музыка, 1990. – 383 с.
4. Махрова, Э. В. Оперный театр Германии второй половины XX века / Э. В. Махрова. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 264 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена истории формирования такого жанра музыкального театра как опера. Рассмотрены основные этапы эволюции и творчества выдающихся композиторов, внёсших вклад в развитие оперного искусства стран Западной Европы.

#### SUMMARY

The article is devoted to the history of the formation of such a genre of musical theater as opera. The main stages of the evolution and work of out-



standing composers who have contributed to the development of operatic art in Western Europe are considered.

*Ярмалінская В. М.*

**ТРАДЫЦЫІ РУСКАЙ РЭАЛІСТЫЧНАЙ ШКОЛЫ Ў  
СЦЭНАГРАФІЧНЫХ РАШЭННЯХ ПЕРШЫХ  
БЕЛАРУСКІХ МУЗЫЧНЫХ СПЕКТАКЛЯЎ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН*

*Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 08.09.2021)*

Мастацтва сцэнаграфіі Беларусі заўсёды знаходзілася і знаходзіцца ў цеснай узаемасувязі з развіццём сцэнаграфіі Расіі і іншых еўрапейскіх краін. Важна падкрэсліць, што прафесійны тэатр Расіі узнік значна раней, чым прафесійны тэатр Беларусі: «Станаўленне прафесійнага тэатра ў Расіі адбывалася з сярэдзіны XVII ст. да сярэдзіны XVIII ст. і насіла характар адаптацыі еўрапейскіх традыцый» [3, с. 652 – 653]. Што ж датычыць тэатральнага жывапісу пачатку XX ст., то ён становіцца прыкметнай адметнасцю рускага музычнага тэатра: «Сцэна аказалася той сферай, куды накіраваліся ў той час буйныя майстры розных накірункаў: А. Бенуа і Н. Ганчарова, А. Галавін і У. Татлін, Л. Бакст і М. Сапуноў, І. Білібін і А. Экстэр прыйшлі сюды са сваімі мастацкімі ідэаламі і раскрылі тут лепшыя бакі свайго даравання» [1, с. 114]; «Тэатральная дэкарацыя стала, як некалі ў часы Ганзага, “музыкай для вачэй”, зліваючыся з мелодычным і паэтычным рытмам пастаноўкі. Так нараджалася непарыўнае адзінства музычнага і драматургічнага вобраза і іх зрокавага ўвасаблення» [1, с. 104]. Традыцыя жывапіснага афармлення неад’емная ад імя К. Каровіна, які «матэрыяльна-пачуццёвай лепкай формы, багаццем і сакавітасцю фарбавых гармоній імкнуўся выказаць <...> музычныя тэмы, стыль кам-

пазітара. Ён шукаў у жывапісным вобразе спектакля адзінства трапяткой натуры і прыўзнятай тэатральнай прыгажосці. Ён умеў часта стыхійна дасягнуць таго, што не давалася ўпартай працай іншым, – поўнага зліцця сцэнічнага жывапісу з музыкай» [1, с. 105]. Традыцыі тэатральнага жывапісу прадоўжыліся і ў музычных спектаклях Беларусі.

У адрозненне ад сцэнаграфіі драматычнага спектакля, для якой галоўнай з’яўляецца драматургічны твор, сцэнаграфія музычнага спектакля адштурхоўваецца ад музыкі. На яе аснове мастаком ствараецца візуальны вобраз спектакля, што ў выніку знітоўваецца з музыкай. Як падкрэслівае Ё Свобода, «у оперным (музычным) тэатры ўсё вызначаецца музыкай, і не толькі з пункту гледжання формы, але і па змесце, таму што музыка заўсёды мае змест, які павінен быць па-свойму вытлумачаны» [5, с. 35]. Развіццё музычнага тэатра Беларусі звязана з узнікненнем нацыянальнай музычнай школы. Ужо ў 20-я гады ХХ ст. свае першыя музычныя творы ствараюць беларускія кампазітары М. Аладаў, Р. Пукст, А. Туранкоў, Я. Цікоцкі і іншыя [6, с. 353]. Аб такой з’яве, як прафесійная сцэнаграфія музычнага спектакля Беларусі, можна гаварыць пасля адкрыцця ў Мінску ў 1933 г. Дзяржаўнага тэатра оперы і балета [6, с. 352]. 1930-я гады былі этапам фарміравання прафесійнага музычнага тэатра Беларусі і яго сцэнаграфіі.

Асноўным накірункам сцэнаграфіі музычнага спектакля Беларусі 30-х гадоў ХХ ст. быў рэалістычны. Яго прытрымліваліся М. Бобышаў, Б. Волкаў, С. Нікалаеў, П. Масленікаў, Н. Каровін [6, с. 390]. Апошнім былі аформлены спектаклі: опера «Ціхі Дон» І. Дзяржынскага (1938), балеты «Марная засцярога» Г. Гертэля (1938), «Бахчысарайскі фантан» Б. Асаф’ева (1939).

Сцэна музычнага тэатра Беларусі ў 1930-я гады імкнулася ў жывапіснай дэкарацыі ілюстраваць месца дзеяння, а таксама

з'яўлялася фонам для мізансцэн, у якіх былі задзейнічаны га-лоўныя героі і артысты масавых сцэн: «Жывапіснае афармленне – найбольш вядомы дэкарацыйны прыём, які ўзнік са з'яўленнем сцэны-скрынкі. Жывапіснае афармленне – ці гэта жывапіс заднікаў і куліс, якія імітуюць перспектыву вуліц, плошчаў, што адлюстроўваюць неабходнае па сюжэце месца дзеяння, ці жывапісныя пано, якія ўяўляюць сабой самастойны фон і якія дазваляюць мастаку прамую інтэрпрэтацыю твора, – накіраваны на традыцыйную прасторавую арганізацыю відовішча» [4, с. 23]. У першыя гады сваёй дзейнасці Беларускі тэатр оперы і балета ствараў акрамя вядомай класікі і арыгінальныя айчынныя творы. На яго сцэне былі пастаўлены балет «Салавей» М Крошнера (1939), оперы «Міхась Падгорны» Я. Цікоцкага (1939), «У пушчах Палесся» А. Багатырова (1939), «Кветка шчасця» А. Туранкова (1940) [2, с. 17]. У названых пастаноўках мастакі С. Нікалаеў, Б. Волкаў, Б Матрунін, Л. Кроль свядома падкрэслівалі, што гэтыя творы належаць да нацыянальнага мастацтва, маюць беларускае паходжанне. Усё, на што былі здольны таленавітыя народныя мастакі, дэманстравалася пры стварэнні прадметнага свету музычных спектакляў: бела-чырвоная вышыўка на касцюмах выканаўцаў, тканыя габелены, разьба па дрэве ў архітэктурных збудаваннях дэкарацый і г. д. [2, с. 8]. Разгледзім характэрны для таго часу прынцып жывапіснай пабудовы сцэнічнай прасторы на прыкладзе творчасці Міхаіла Блішча і Івана Пешкура – майстроў беларускай сцэнаграфічнай школы. Прааналізуем эскізы дэкарацый, мізансцэн, якія захоўваюцца ў фондах мастакоў. На сённяшні дзень гэта адзіныя каштоўныя звесткі аб спектаклях, што ішлі ў сцэнаграфіі названых творцаў.

Жывапісныя эскізы М. Блішча да музычных спектакляў вызначаюцца дакладнасцю кампазіцыі, строгай пабудовай кожнай мізансцэны, раматычнасцю і прывабнымі ўзнёслымі вобразамі. Фонд мастака захоўваецца ў Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь (філіял «Музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры»). М. Блішчу ўласцівы дасканалы падыход да кожнага музычнага твора: аб гэтым сведчаць не толькі захаваныя эскізы, але і музычныя партытуры, над якімі працаваў мастак.

У малюнках дэкарацый да балета «Жызэль» А. Адана (1955) зафіксавана канкрэтнае месца дзеяння. Мастак прытрымліваецца той традыцыі, якая склалася ў беларускім балетным тэатры, пачынаючы з 30-х гадоў XX ст., і выказвае рэалістычны погляд на падзеі класічнага спектакля. Малюнак вызначаецца высокай жывапіснай культурай: кожны яго кавалачак фатаграфічна выпісаны і замацаваны фарбамі, што павінны быць перанесены на аб'ёмны заднік. Відавочна, што шэраг падзей спектакля адбываецца на ўтульнай пляцоўцы перад домам галоўнай гераіні, нібы ўплеценым у зеляніну дрэў і нізкіх кустоў. Насупраць яшчэ адно невялікае збудаванне, што патаенае ў лісцях дзікага вінаграду. Пляцоўку ўпрыгожвае паўкруг танцоўшчыц у белых уборах і фігуркі персанажаў у доўгіх чорных плашчах; у цэнтры – адзінокі вобраз галоўнай гераіні з прыўзнятай у танцы рукой. Створаны вобраз нібы выпраменьвае святло і спалучае ў яе зграбнай постаці музыку і духоўнасць. З цэнтральнага месца пляцоўкі праглядаецца невялікае возера, на другім беразе якога (удалечыні эскіза), нібы ў ранішняй смуге, намалюваны непрыступны замак з мноствам невялікіх акон і стройна пабудаваных вежаў, якія хаваюцца высока ў нябёсах. Эскіз выкананы мастаком у яркіх насычаных фарбах. Зялёныя колеры дрэў чаргуюцца з пяшчотна-

салатавымі фарбамі лугу, а невялікае блакітнае возера амаль зліваецца са светла-шэрым высокім небам, што з-за неакрэсленасці стварае бясконцую перспектыву дэкарацыі. Яна вабіць пяшчотнай цеплынёй і загадкаваасцю празрыстага магутнага замка, тайны якога ажываюць з надыходам начной цемры.

Нагадвае роспіс па шоўку выпісаны тонкімі мазкамі эскіз дэкарацыі да балета «Лаўрэнсія» А. Крэйна (1955). Гульня карычневых колераў (ад цёмна-насычанага да светлага, амаль размытага, які зліваецца з нябёсамі) стварае лёгкі шацёр разгалістых дрэў. І ў гэты шацёр, нібы ў прыгожы рамантычны свет, уваходзяць персанажы спектакля ў яркіх, кантрасных касцюмах. Драўляны мост вядзе іх да звільстай ракі, якая працякае ўздоўж лесу і гарыстага берага. Пейзаж, намалюваны па-за шатром, нагадвае міраж, фантастычнае відовішча, што прыйшло з мар і павінна хутка знікнуць назаўсёды.

У рэалістычнай манеры выкананы М. Блішчам эскіз да оперы «Марынка» Г. Пукста (1955). На малюнках зафіксавана канкрэтнае месца дзеяння. Але, калі прыгледзецца да тонкага жывапісу, нельга не ўлавіць музыку ў кожным дакладным прадмеце. У пяшчотных размытых дрэвах і празрыстым небе «Марынкі» гучаць лірычныя матывы і прачытваецца рамантычны настрой галоўнай гераіні.

Нечакана ўбачаны мастаком падзеі балета «Доктар Айбаліт» І Марозава (1951). Да сваёй рэалістычнай жывапіснай манеры М. Блішч далучае фантастычныя зрокавыя вобразы, якія выклікаюць мноства асацыяцый. Яны пададзены праз шэраг жывапісных эскізаў, што асвятляюць падарожжа Айбаліта ў экзатычную краіну Лімбапо. Але гэта незвычайныя эскізы, яны жывапісна-фантастычныя, выкананыя ў яркіх насычаных фарбах. На адным з іх намалювана пячора, дзе схавалася

вялікая пантэра. Яна нібы зліваецца з каменнымі абрысамі, а да яе прытулілася адзінокая фігурка галоўнага героя.

Спіс спектакляў у сцэнаграфіі М. Блішча нешматлікі, але кожная з яго работ адметная і значная ў гісторыі музычнага тэатра Беларусі. Для М. Блішча надзвычай важным было філіграннае выкананне эскіза, дакладная пабудова месца дзеяння. Тэатральны жывапіс гэтага мастака – узор майстэрства і вялікай працы над першакрыніцай.

Выключнасцю пабудовы прасторы вылучаліся і музычныя спектаклі І. Пешкура. Сярод найбольш вядомых – «Чыю-Чыю-Сан» Д. Пучыні (1953), «Русалка» А. Даргамыжскага (1955), «Шчаўкунок» П. Чайкоўскага (1956) і шэраг іншых [7, с. 255]. Фонд мастака знаходзіцца ў Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь (філіял «Музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры»). Эскізы дэкарацый і касцюмаў вылучаюцца жыццёвай дакладнасцю, маляўнічасцю, яркімі зрокавымі вобразамі. Так, балет «Шчаўкунок» П. Чайкоўскага пададзены І. Пешкурам як чароўная казка для дзяцей. На адным з эскізаў намаляваны заснежаны дворык з утульным двухпавярховым домам з асветленымі вокнамі, і здаецца што за імі ўсё іскрыцца радасцю і прадчуваннем свята. Калядны настрой зафіксаваны ў зрокавых вобразах: упрыгожаным іскрыстым снегам дрэве, аксамітавым небе з месяцам і зоркамі, прыглушаным мяккім святле адзінокага ліхтара побач з невысокай ажурнай агароджай дворыка. Да спектакля мастаком была падрыхтавана цэлая калекцыя касцюмаў для гасцей балю, якія выконвалі іспанскі, французскі, персідскі, рускі і іншыя танцы [7, с. 255]. Нібы з містычнага царства, з’яўлялася на сцэне свята мышынага караля ў масках і шэра-сінім трыко, злівалася ў танцы ў адзінае кола, і нечакана над натоўпам з’яўлялася недарэчная фігура з маленькай каронай.

Вялікае жывапіснае палатно разгортваў мастак у оперы «Русалка» А Даргамыжскага. На яго эскізе намаляваны бераг возера, што патанаў у заслоне лістоты. Побач выпісаны адзінокі летні дом, які зліваецца з зарослым берагам, дзе зафіксаваны дзве фігуры – дзяўчыны і юнака. Мастак прадстаўляе месца глухое і таямнічае, са сваімі гісторыямі і легендамі.

Для сцэнаграфічных вырашэнняў І. Пешкура была характэрна яркая колеравая гама, бачанне перспектывы падзей, добрае адчуванне жанру, музычнай атмасферы спектакля. У эскізе дэкарацыі да балета «Дон-Кіхот» Л Мінкуса прыцягвае шматслойнасць панарамы, амаль фантастычнасць малюнка, прадстаўленага мастаком. Вабяць яркія, непаўторныя фарбы летняга стану прыроды, касцюмаў персанажаў, побач з якімі – кібітка для падарожжаў галоўных герояў, распалены касцёр, разбіты і нетрывалы драўляны масток, што вядзе ў маленькую вёску, якая зліваецца з пейзажам. І над усёй гэтай карцінай узвышаюцца ветракі. Высокія і магутныя, яны запаўняюць усю сцэнічную прастору і з’яўляюцца галоўным вобразам і дзеючай асобай пастаноўкі. Адзін з млыноў уяўляе сабой частку нейкага дзіўнага дома, дзе ўсе расчынена насцеж, напаказ і сведчыць аб часовым прытулку яго жыхароў. Па малюнку мастака відавочна, што ў яго ўяўленні «Дон-Кіхот» – гэта апавяданне аб неардынарным, крыху дзіўнаватым чалавеку, які шчасліва жыве побач з ветракамі і марыць аб далёкіх падарожжах. Эскіз І. Пешкура дакладна супадае з няўрымслівым і тэмпераментным музычным вобразам балета Л. Мінкуса.

Опера «Чыю-Чыю-Сан» Д. Пучыні ў 1954 г. ішла ў дэкарацыях І Пешкура. У сцэнографа было сваё адчуванне гучання і бачанне вядомага твора. Месца знаходжання галоўнай гераіні ўяўлялася яму чароўнай ажурнай клеткай, упрыгожанай лёгкімі вітражамі і выявамі ўсходніх малюнкаў на іх. На падлозе па

ўсёй сцэне – малюнак дывана. З-за бамбукавай шторы клеткі адкрывалася бясконца перспектыва квітнеючага белага саду, але выйсця ўсё роўна не было, таму што райскі сад з’яўляўся, хутчэй, марай, чым рэальнасцю. Усё ж крохкае, нібы сплеченае, збудаванне і пляцоўка сцэны былі ўпрыгожаны, быццам белымі матылькамі, кветкамі сакуры. Фігура галоўнай гераіні звернута да квітнеючага вясновага саду, у ім яна чэрпае сілы для жыцця, доўгага чакання каханага і здольнасці проста жыць, нават калі іншага выйсця не існуе, калі побач нікога няма, акрамя дзівосных кветак, якія заўтра павінны знікнуць і расцвісці толькі праз год. Узнёслая, трывожная і таямнічая музыка Д. Пучыні і дзіўны голас галоўнай гераіні асацыіраваліся з цвіценнем райскага саду і станам вясны, што хутка павінна знікнуць у небыцці.

Відавочна, што тэатральнаму жывапісу І. Пешкура была ўласціва яркая колеравая гама, выключнае бачанне перспектывы падзей, добрае адчуванне жанру, музычнай атмасферы спектакля.

На працягу шэрагу стагоддзяў мастацтва сцэнаграфіі шмат назапашвала і ўяўляла сабой мноства важных складаючых: разнастайных дэкарацый, святла, касцюмаў персанажаў, рэквізіту, бутафорыі. Неабходныя бязмоўныя рэчы, увесь прадметны свет спектакля, яго колеравая партытура ажывалі і зноў ажываюць на сцэне, таму што ўсё дзеянне падпарадкавана задуме мастака, знітаванай з ідэяй драматурга і рэжысёра. Мастак нібы занатоўвае, разгортвае відовішчны рад сцэнічнага твора. Такім чынам, яго роля ў спектаклі з’яўляецца надзвычай важнай. Відавочна, што ў мастацтве сцэнаграфіі як XX, так і першых дзясяцігоддзяў XXI ст. галоўным з’яўляецца не прыналежнасць мастакоў да таго ці іншага кірунку, рэалістычнага ці эксперы-



ментальнага, а індывідуальнасць сцэнографа, яго ўласны почырк у тым ці іншым творы сцэнічнага мастацтва.

### ЛІТАРАТУРА

1. Давыдова, М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века / М. В. Давыдова. – М : Наука, 1974. – 187 с.
2. Карнач, П. А. Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР/ П. А. Карнач . – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 120 с.
3. Культурология : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. Я. Левит. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2007. – Т. 2 – 1184 с.
4. Пространство спектакля и театральное пространство : фотоальбом / Гос. ин-т по проектированию театрально-зрелищных предприятий «Гипроттеатр». – М. : [б. и.] 1984. – 25 с.
5. Свобода, Й. Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии / Й. Свобода ; пер. с итал. А. Часовниковой. – М. : ГИТИС, 1999. – 152 с.
6. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн., 2002. – Т. 1. – 568 с.
7. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2003. – Т. 2. – 576 с.

### РЕЗЮМЕ

В статье прослежены традиции русской школы театрально-декорационной живописи в сценографии музыкального театра Беларуси. Акцентировано внимание на сценографических решениях Михаила Блища и Ивана Пешкура.

### SUMMARY

The article traces the traditions of the Russian school of theatrical and decorative painting in the scenography of the musical theater of Belarus. Attention is focused on the scenographic solutions of Mikhail Blishch and Ivan Peshkur.

**РАЗДЕЛ III**  
**ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ,**  
**ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ**

*Бункевич Н. С.*

**БРЕНДИРОВАНИЕ КАК ОБЪЕКТ ЭТНОЛОГИЧЕСКОГО  
ИССЛЕДОВАНИЯ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 15.09.2021)*

Брендинг основан на закреплении в сознании потребителей определённых образов различных товаров и услуг и ассоциаций с ними. Подобная реклама направлена на узнаваемость среди большого количества представителей различных слоёв населения. На постсоветском пространстве брендинг стало распространённым сравнительно недавно – с начала XXI в. Тем не менее, территориальный брендинг охватывает как отдельные страны, так и крупные города, регионы [22]. Как считают российские авторы монографии «Этнокультурное брендинг территорий в контексте стратегий регионального развития: научно-методические подходы и практики», этнокультурное направление в исследовании брендинга регионов обоснованно, но не было глубоко изучено с научной точки зрения [25, с. 5]. Разработана брендовая стратегия страны, которая основывается на платформах брендинга (культура, искусство, наука, образование, история, достопримечательности, традиции, национальная кухня и т. д.) [22].

В Республике Беларусь брендинг приобретает популярность во многих сферах деятельности человека. Этот про-

цесс связан с продвижением в массы определённых товаров и услуг, что в некоторой мере обусловлено развитием туризма, особенно востребованного в Республике Беларусь этнотуризма [21]. Брендирование также успешно развивается и в таких направлениях, как торговля и пищевая промышленность: в нашей стране создано множество брендов, которые ассоциируются с определёнными продуктами питания. Поэтому этнологическое исследование данного явления обладает новизной и является актуальным.

Во 2-м десятилетии XXI в. проводилась целенаправленная работа по развитию брендирования в разных областях республики. Благодаря ей проводятся ежегодные праздники, уже ставшие брендами. Они выполняют функцию культурной организации досуга местных жителей и привлечения туристов, включают местные особенности и играют важную роль в продвижении регионов. На данных мероприятиях стали популяризировать местные традиции питания, результаты садоводства и огородничества, дары природы и т. д. Так, с 2012 г. на севере Беларуси, в Витебской области, проходит экологический праздник «Жураўлі і журавіны Міёрскага краю» [8]. Природные уникальные условия болота Ельня позволили ежегодно организовывать мероприятие, собирающее желающих полюбоваться перелётными серыми журавлями в период созревания клюквы. Если в первый год участникам праздника предлагали посетителям клюквенный морс, сладости из клюквы и саму ягоду [8], то с годами ассортимент предлагаемой продукции расширился. Появились мастер-классы по приготовлению блюд с клюквой [7]. Образ клюквы как природного богатства был взят в качестве одного из элементов для создания бренда Миорского района [2]. В Брестской области также проходит

мероприятие, посвящённое клюкве, – районный «Фестиваль клюквы» [14].

Брендом Лунинецкого района стала клубника [3; 24]. Данную ягоду традиционно выращивают здесь на продажу, её сбыт для многих местных жителей является источником дохода. Районный праздник «Лунінецкія клубніцы» проводится регулярно с 2013 г. На нём в 2019 г. были организованы клубничные подворья, выставка сортов клубники. Также можно было узнать о полезных свойствах данной ягоды и попробовать сладкие блюда из неё [17].

В других регионах также проводятся тематические фестивали [13]. Первый «Вишнёвый фестиваль» был организован в городе Глубокое в 2013 г. Он стал реализацией и воплощением в жизнь проекта, участвовавшего в Республиканском конкурсе творческих работ по продвижению городов и регионов Республики Беларусь в рамках III Международного форума «Имидж Республики Беларусь: время действовать». В программе фестиваля были заявлены: выставка-презентация и работа подворий «Вишнёвы смак», выставка агроусадеб Глубоччины, работа торговых рядов «Вишнёвое изобилие», аукцион «Вишнёвый пирог» [4].

Для Гродненской области брендовым праздником считается «Ивьевский помидор» [18]. На нём проходит конкурс поедания томатов на скорость, различные мастер-классы, выбор лучшего блюда из помидоров, помидорная битва, для участников стало традиционным приготовление бутерброда больших размеров [16].

Праздник «День огурца» в городе Шклове – брендовое мероприятие Могилёвской области. На празднике были организованы «огуречные подворки». Их своеобразием явилось предложение разных блюд из огурцов, которые отличались особен-

ностями термической обработки либо способом засолки. Наряду с привычными блюдами представили варенье из огурцов, а также жареные, запечённые, пареные овощи. На празднике проводились и такие конкурсы, как самый большой огурец, «огуречный обжора», лучшее огуречное блюдо [6; 15].

Праздник-бренд «Арэхаваы фэст» в городском посёлке Ореховск Оршанского района организуется регулярно с 2015 г. Проведение мероприятия именно здесь исторически обусловлено, так как на гербе населённого пункта изображён орех [20]. Для праздника характерен кулинарный конкурс по заявленной тематике, а также продаются всевозможные блюда с орехами [12].

Во многих регионах Беларуси тематические сезонные праздники могут совмещаться с религиозными. В Гомельской области это, например, праздник-ярмарка «Медовый Спас всем медку припас!» (Чечерский р-н, 2019 г.), районный фестиваль «Вкус мёда» (Рогачёвский р-н, ежегодно), районный праздник «Спасаўскі кірмаш» (Добрушский р-н, 2019 г.); в Брестской – «Погост встречает земляков» (Пинский р-н, ежегодный), районный праздник «Вістыцкі яблык» (Брестский р-н, 1 раз в 2 года) [23]; в Витебской – областной праздник любителейских объединений «Яблычны фэст» (Шарковщинский р-н, 1 раз в 2 года); в Могилёвской области – районный фестиваль «Маковей», региональный праздник-конкурс «Спас – усяму час» (Славгородский р-н, ежегодно) и т. д. [14]. На фестивале «Маковей» кроме мёда, предлагаемого к одноимённому Спасу, можно приобрести и сырную продукцию, которой славятся местные производители [10]. А тематический фестиваль «Гаспадарчы сыр» проходит в городе Славгороде ежегодно весной.

Брендинг в Республике Беларусь не могло развиваться без популяризации хлебных изделий. В частности, в

Дятловском районе Гродненской области ежегодно проходит праздник «Каравай» [14]. Проведение в Сморгони фестиваля-ярмарки «Сморгонские баранки» исторически обусловлено, так как именно этот город считается родиной названных хлебобулочных изделий [5; 9].

Традициям региональных кухонь посвящены такие праздники, как районный конкурс традиционных блюд «Спазнай смак сваёй кухні» (Лидский р-н), Международный фестиваль фольклора «Мотальскія прысмакі» (Ивановский р-н) [14].

Стало традиционным проведение опросов среди жителей Республики Беларусь с целью награждения брендов, в том числе и продуктовых, премией «Народная марка» [1]. В номинации этой премии гран-при неоднократно получали продовольственные товары ОАО «Савушкин продукт» [11; 19]. В 2021 г. победителями премии стали производители: хлебобулочных изделий «Знатны пачастунак», мяса птицы «Ганна», мясных изделий ОАО «Брестский мясокомбинат», мясного детского питания ОАО «Оршанский мясоконсервный комбинат», мясных консервов ОАО «Берёзовский мясоконсервный комбинат» и другие [11].

Таким образом, возникновению брендов отдельных продуктов питания и блюд из них на территории Республики Беларусь способствует несколько причин: целенаправленная работа государства в данном направлении; существование или возрождение традиций, которые ранее бытовали в той или иной местности; создание новых форм на основе сырьевых ресурсов, подчёркивающих повсеместное распространение или уникальность природных условий нашей страны; специализация выращивания овощных и ягодных культур, типичных для определённых районов, и т. д. Узнаваемость и востребованность у по-

купателей определённого бренда свидетельствует о высоком качестве продукции производителя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусы назвали ТОП-10 любимых брендов [Электронный ресурс] // БелТА. Новости Беларуси. – Режим доступа: <https://www.belta.by/society/view/belorusy-nazvali-top-10-ljubimyh-brendov-328435-2018/>. – Дата доступа: 23.06.2021.

2. Брендбук Миорского района [Электронный ресурс] // Проект международной технической помощи «Вместе для сообщества и природы: упрочение процесса развития в Миорском районе через партнёрство местной власти и гражданского общества». – Режим доступа: <https://mioryregion.by/ru/brend-miorskogo-rajona/brendbuk>. – Дата доступа: 08.05.2021.

3. Бренд района – «Лунінецкія клубніцы» [Электронный ресурс] // Газета «Информ-прогулка». – Режим доступа: <https://inform-progulka.by/2013/04/27/brend-rajona-lunineczkiya-klubniczy/>. – Дата доступа: 08.04.2020.

4. Вишнёвый фестиваль [Электронный ресурс] // Глубокский районный исполнительный комитет. – Режим доступа: <https://glubokoe.vitebsk-region.gov.by/ru/vishnevyi-festival>. – Дата доступа: 03.09.2021.

5. Да смаргонцаў на абаранкі [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. – 2012. – 1 февраля. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/da-smargontsa-na-abaranki.html>. – Дата доступа: 08.05.2021.

6. Евменькова, Ю. О том, как в Шклове вкусно и весело отметили день огурца [Электронный ресурс] / Ю. Евменькова // БелТА. Новости Беларуси. – Режим доступа: <https://www.belta.by/regions/view/reportazh-o-tom-kak-v-shklove-vkusno-i-veselo-otmetili-den-ogurtsa-456343-2021/>. – Дата доступа: 11.09.2021.

7. Журавли и журавины: в Миорах прошел самобытный экологический праздник [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. – 2019. – 15 сентября. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/zhuravli-i->

zhuraviny-v-miorakh-prokhodit-samobytnyyu-ekologicheskyy-prazdnik.html. – Дата доступа: 21.07.2021.

8. Жураўлі і журавіны Міёрскага краю [Электронный ресурс] // Сайт Миорского районного исполнительного комитета. – Режим доступа: <https://miory.vitebsk-region.gov.by/ru/zuravli/>. – Дата доступа: 04.09.2021.

9. Карней, І. «Смаргонскія абаранкі». Ласунак, які людзі адабралі ў мядзвездзяў [Электронны рэсурс] / І. Карней // Рэгіянальная газета. – Режим доступа: <https://www.svaboda.org/a/29965159.html>. – Дата доступа: 02.06.2021.

10. Медовый спас отпразднуют на Голубой кринице в Славгородском районе 13 и 14 августа [Электронный ресурс] // БелТА. Новости Беларуси. – Режим доступа: <https://www.belta.by/events/view/medovyy-spas-otprazdnuyut-na-goluboj-krinitse-v-slavgorodskom-rajone-13-i-14-avgusta-453294-2021/>. – Дата доступа: 27.08.2021.

11. Объявлены победители премии «Народная марка-2021» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://narodnaya marka.by/podeditelinm\\_2021](http://narodnaya marka.by/podeditelinm_2021). – Дата доступа: 17.06.2021.

12. Около 100 артистов соберёт в Оршанском районе «Арэхавы фест» [Электронный ресурс] // БелТА. Новости Беларуси. <https://www.belta.by/events/view/okolo-100-artistov-soberet-v-orshanskom-rajone-arehavy-fest-457219-2021/>. – Дата доступа: 13.09.2021.

13. Первунин, В. Вкусные места. Где находятся огуречная и помидорная столицы Беларуси [Электронный ресурс] / В. Первунин // Аргументы и факты в Белоруссии. – Режим доступа: [https://aif.by/social/vkusnye\\_mesta\\_gde\\_nahodyatsya\\_ogurechnaya\\_i\\_pomidornaya\\_stolicy\\_belarusi](https://aif.by/social/vkusnye_mesta_gde_nahodyatsya_ogurechnaya_i_pomidornaya_stolicy_belarusi). – Дата доступа: 01.09.2021.

14. Перечень региональных культурных брендов Республики Беларусь (2019 г.) [Электронный ресурс] // Республиканский центр национальных культур. – Режим доступа: [http://nationalcultures.by/news/kult\\_brendy\\_rus/](http://nationalcultures.by/news/kult_brendy_rus/). – Дата доступа: 13.08.2021.

15. Праздник «День огурца» [Электронный ресурс] // Сайт Могилёвского областного исполнительного комитета. – Режим доступа: <https://mogilev-region.gov.by/category/brendovye-meropriyatiya-mogilevskoy-oblasti/prazdnik-den-ogurca>. – Дата доступа: 13.09.2021.



16. Праздник «Ивьевский помидор» [Электронный ресурс] // В Гродно – без виз. – Режим доступа: <https://grodnovisafree.by/kak-priekhat/item/86061-15283.html>. – Дата доступа: 06.07.2021.

17. Праздник клубники проведут 24 июня в Лунинецком районе [Электронный ресурс] // БелТА. Новости Беларуси. – Режим доступа: <https://www.belta.by/regions/view/prazdnik-klubniki-provedut-24-ijunja-v-luninetskom-rajone-253284-2017/>. – Дата доступа: 06.07.2021.

18. Праздник помидора пройдёт в Ивье 22 августа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://agronews.com/by/ru/news/breaking-news/2020-08-12/46306>. – Дата доступа: 28.03.2020.

19. Премия потребительского признания «Народная марка 2021» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://director.by/home/novosti-partnjorov/7824-premiya-potrebitelskogo-priznaniya-narodnaya-marka-2021-kontsertnoe-shou-prezentatsiya-pobeditelej-prizerov-i-finalistov-premii-vyshlo-v-efir>. – Дата доступа: 02.05.2021.

20. Семашко, М. Зарождение новой традиции [Электронный ресурс] / М. Семашко // Оршанский районный исполнительный комитет. – Режим доступа: [http://orsha.vitebsk-region.gov.by/ru/news\\_region\\_ru/viewArchiveNews/zarozhdenie-novoj-traditsii-13814/](http://orsha.vitebsk-region.gov.by/ru/news_region_ru/viewArchiveNews/zarozhdenie-novoj-traditsii-13814/). – Дата доступа: 27.01.2021.

21. Тяпкова, А. И. Смыслосодержательные контексты этнотуризма в Беларуси / А. И. Тяпкова // XIV Конгресс антропологов и этнологов России : сб. материалов, Томск, 6-9 июля 2021 г. / отв. ред. И. В. Нам. – М. ; Томск, 2021. – С. 182.

22. Учёные Узбекистана призывают думать о стране как о бренде. И это – правильно [Электронный ресурс] // Livejournal. – Режим доступа: [https://evgenysolomin.livejournal.com/tag/%D0%B1%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B3%20%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD?utm\\_medium=endless\\_scroll](https://evgenysolomin.livejournal.com/tag/%D0%B1%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B3%20%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD?utm_medium=endless_scroll). – Дата доступа: 03.08.2021.

23. Фоторепортаж с районного фестиваля «Вістыцкі яблык 2017» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://brestcity.com/blog/fotoreportazh-s-rajonnogo-festivalya-vistycki-yablyk-2017>. – Дата доступа: 08.05.2021.

24. Хмелевская, Л. Региональный праздник «Лунінецкія клубніцы» прошёл во Дворце [Электронный ресурс] / Л. Хмелевская. – Режим доступа: <https://zarya.by/news/lenta-novostej/regionalnyj-prazdnik-lunineckija-klubnicy-proshel-vo-dvorce/>. – Дата доступа: 08.07.2021.

25. Этнокультурное брендование территорий в контексте стратегий регионального развития: научно-методические подходы и практики / И. И. Горлова [и др.] ; отв. ред. Т. В. Коваленко. – М. : Ин-т наследия, 2020. – 114 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрено брендование определённых продуктов питания и блюд как объект этнологического исследования в контексте изучения элементов праздничной культуры. Выявлена обусловленность возникновения данных брендов в отдельных регионах Республики Беларусь.

#### SUMMARY

Branding of certain food products and dishes as an ethnologic research object in the context of festive culture study is in focus. Conditions of occurrence of these brands in some regions of Republic of Belarus are revealed.

*Внуковіч Ю. І.*

### **ЭТНІЧНЫЯ ПРЫКМЕТЫ ЯК АБ’ЕКТ ДАСЛЕДАВАННЯ Ў САВЕЦКАЙ І ПОСТСАВЕЦКАЙ ЭТНАЛОГІІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН*

*Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2021)*

Акцэнт на праблеме адрозненняў як галоўнай функцыі этнічнага быў адным з ключавых у тэорыі этнасу Ю. У. Брамлея, што абумовіла прыярытэтную задачу савецкай этнаграфіі – пошук і апісанне «этнічных прыкмет», гэта значыць спецыфічных уласцівасцей этнічных супольнасцей, на падставе якіх магчыма ўвогуле казаць пра іх існаванне. Высветленне ха-

рактэрных адметных рыс, што адрозніваюць адну этнічную групу ад іншай, з'яўляецца важнай задачай этналагічнай навукі і ў наш час.

Мэта гэтага артыкула – разгледзець асноўныя прынцыпы метадалогіі вылучэння і апісання «этнічных прыкмет» як адной з галоўных навуковых праблематык у савецкай і постсавецкай этналогіі.

Лічыцца, што савецкія этнографы сутыкнуліся з праблемай вызначэння адрозненняў паміж этнічнымі супольнасцямі яшчэ ў міжваенны перыяд, калі адбывалася тэрытарыяльнае размежаванне наваствораных дзяржаўна-адміністрацыйных утварэнняў. У 1940-х гадах супрацоўнікі маскоўскай групы Інстытута этнаграфіі Акадэміі навук СССР прымалі ўдзел у правядзенні дзяржаўных меж ва Усходняй Еўропе. Меркавалася, што пры іх усталяванні апрача іншых фактараў будзе ўлічаны і этнічны склад насельніцтва [1, с. 43 – 45; 7, с. 10].

Адным з першых, хто ўзняў у савецкай этнаграфіі праблему пошуку «этнічных вызначальнікаў», быў П. І. Кушнер. Яго праца «Этнические территории и этнические границы», апублікаваная ў 1951 г., была прысвечана вырашэнню пытання пра этнічную прыналежнасць і гістарычныя правы на балцкія землі былой Усходняй Прусіі [12]. Яна складалася з дзвюх частак: першая – «Этнические рубежи (методы исследования)» – была тэарэтычным уступам, які абагульняў даследаванні П. І. Кушнера ў галіне этнічнай статыстыкі, картаграфіі, этнічнай самасвядомасці, палявой этнаграфіі і г. д.; другая – «Этническое прошлое юго-восточной Прибалтики. Опыт исторического изучения этнической территории» – змяшчала матэрыял яго кандыдацкай дысертацыі, прадстаўленай у якасці прыклада прымянення распрацаванага метаду. Гэтая праца мела вялікае тэарэтыка-метадалагічнае значэнне і аказала непасрэдны ўплыў

на далейшую распрацоўку тэорыі этнасу, якой займаліся такія вучоныя, як С. А. Токараў, Ю. У. Брамлей, М. М. Чэбаксараў, В. І. Казлоў [1, с. 174 – 175; 7, с. 10; 16, с. 27].

П. І. Кушнер не проста акрэсліў праблему этнічных адрозненняў як галоўную ў этнаграфіі, а фактычна прапанаваў разумець сам этнас як «сукупнасць такіх адрозненняў»: «Этнічнымі называюць мноства з’яў, якія ў асноўным зводзяцца да спецыфікі, што адрознівае побыт аднаго народа ад побыту іншага. У групу такіх спецыфічных прыкмет уваходзяць адрозненні ў мове, матэрыяльнай культуры, звычаях, вераваннях і інш. Сукупнасць такіх спецыфічных адрозненняў у побыце народаў, адрозненняў, абумоўленых папярэднім гістарычным жыццём гэтых народаў і ўздзеяннем на іх геаграфічнага асяроддзя, называецца “этнасам”» [12, с. 6].

Асабліва складана высветліць характэрныя этнічныя прыкметы ў памежных раёнах этнічных тэрыторый, дзе змяшанасць культур бывае настолькі вялікая, што немагчыма адзначна адказаць на пытанне, да якога з памежных народаў найбліжэй стаіць тая ці іншая група людзей. У такім выпадку трэба звяртаць увагу на нацыянальную (этнічную) самасвядомасць, гэта значыць на ўяўленне чалавека «пра характар яго этнічнай агульнасці з іншымі людзьмі». Увёўшы гэты тэрмін у паняццёвы апарат савецкай этнаграфіі, П. І. Кушнер, аднак, не разглядаў этнічную самасвядомасць як «адзіную і цалкам дастатковую» прыкмету этнічнай прыналежнасці, бо лічыў яе занадта суб’ектыўнай уласцівасцю чалавека [12, с. 8].

П. І. Кушнер бачыў сур’ёзную метадалагічную праблему ў пошуку ўніверсальных крытэрыяў і распрацоўцы фіксаванага спісу індыкатараў этнічнай прыналежнасці: «Было б, вядома, ідэальна, калі б можна было даць нейкі цвёрды спіс этнічных прыкмет, нешта накшталт этнічнага рэцэпта, па якім магчыма

вызначыць, куды аднесці любую змяшаную групу. На жаль, та-кога рэцэпта даць нельга, таму што адны і тыя ж прыкметы мо-гуць мець рознае значэнне і аказваць розны ўплыў у розных народаў, у залежнасці ад гістарычнага становішча» [12, с. 7 – 8]. Такім чынам, даследчык прапаноўваў пры вызначэнні прыналежнасці людзей да таго або іншага народа звяртаць увагу на кантэкст (перадусім гістарычны), з якога і павінны вынікаць найбольш рэлевантныя з навуковага пункту гледжання этнічныя прыкметы.

На падставе праведзенага даследавання заходняй этнічнай мяжы літоўцаў П. І. Кушнер паспрабаваў вылучыць «першасныя» і «другасныя» прыкметы этнічнай прыналежнасці. Адным з галоўных і найбольш устойлівых этнічных маркераў ён лічыў мову, хоць і гэты вызначальнік «не такі дакладны <...> бо карыстанне ў той або іншай ступені “чужой”, г. зн. не роднай, мовай – з’ява вельмі частая на сутыку дзвюх этнічных тэрыто-рый» [12, с. 8 – 9]. Таму мову ў якасці этнічнага вызначальніка неабходна выкарыстоўваць у комплексе з іншымі прыкметамі, узятымі з вобласці матэрыяльнай культуры і побыту: «Форма жылля, планіроўка жылых і падсобных памяшканняў, унутранае ўбранне дамоў, гаспадарчае начынне, адзенне, кулінарыя» павінны прыцягвацца ў якасці дадатковых вызначальнікаў этнічнай прыналежнасці, а ў спрэчных сітуацыях яны могуць выкарыстоўвацца як своеасаблівая «этнаграфічная лакмусавая паперка» [12, с. 9]. Куды больш складана, на думку П. І. Куш-нера, выкарыстоўваць у тых жа мэтах этнічныя адрозненні ў сацыяльнай і духоўнай культуры.

Асаблівую ролю ў высвятленні этнічнай прыналежнасці насельніцтва на памежных тэрыторыях П. І. Кушнер надаваў метадам палявой этнаграфічнай работы, падчас якой комплексна даследаваліся этнічная самасвядомасць, асаблівасці мовы,

формы паселішч і жылля, прылады працы, традыцыі харчавання, адзенне, упрыгожванні, абраднасць, музычная культура [12, с. 67 – 68]. Аднак праведзенае ім у 1949 г. даследаванне памежных руска-ўкраінскіх паселішчаў пераканала даследчыка ў фактычнай немагчымасці вылучэння нейкіх асобных з’яў культуры ў якасці адзіна верных этнічных вызначальнікаў. Таму агульны вывад быў такі: «У паласе этнічнай мяжы асноўныя этнічныя паказчыкі – **нацыянальная самасвядомасць і родная мова** (вылучана П. І. Кушнерам. – Ю. В.) цалкам захоўваюць сваё вызначальнае значэнне. Што ж тычыцца іншых так званых аб’ектыўных вызначальнікаў, то, за выключэннем мовы, усе яны губляюць сваё значэнне, калі мова, культура і побыт суседніх народаў выяўляюць выразныя рысы блізкасці» [12, с. 77].

Галоўным канцэптуалізатарам паняцця «этнос», якое стала ключавым інструментам навуковага аналізу ў даследаваннях савецкіх этнографіаў, быў Ю. У. Брамлей. У сваіх асноўных нааграфіях ён распрацаваў даволі складаную тэарэтычную мадэль разумення «этначнага» [3 – 5], што ў значнай меры вызначала магістральны напрамак развіцця ўсёй савецкай этнаграфіі.

У адрозненне ад П. І. Кушнера, якога цікавілі лакальныя прыкметы этнічных груп найперш для практычных мэт іх размежавання, Ю. У. Брамлей перанёс даследчы фокус на пошук агульных крытэрыяў «вылучэння этнасаў сярод іншых супольнасцей людзей». У гэтым сэнсе пад «этнічнымі прыкметамі» разумеюцца этнавызначальныя прыкметы, якія служаць «агульным арыенцірам для вызначэння з’явы, што стаіць за тэрмінам “этнос”» [3, с. 45; 4, с. 12]. (На неабходнасць выразна разрозніваць першасныя («родавыя») прыкметы, што ўказваюць на фарміраванне этнічнай супольнасці, і другасныя

(«відавья»), што выкарыстоўваюцца для адрознівання ўласна этнасаў, указваў яшчэ В. І. Казлоў [10, с. 100].)

Найважнейшая этнавызначальная прыкмета, паводле Ю. У. Брамлея, – гэта эндаэтнонім, якога аднаго, аднак, можа быць недастаткова, каб сцвярджаць пра існаванне этнасу. Наяўнасць устойлівай этнічнай саманазвы ў пэўнай супольнасці людзей мяркуе існаванне ў іх агульнай самасвядомасці. Апошнюю этнолаг прапаноўваў разумець як «усведамленне членамі этнасу свайго групавога адзінства», знешнім праяўленнем якога з’яўляецца агульная саманазва [3, с. 45 – 48]. Як і П. І. Кушнер, Ю. У. Брамлей меркаваў, што «было б няправільна ўзводзіць этнічную самасвядомасць у ранг вырашальнай уласцівасці этнасу, яго своеасаблівага дэміурга <...> як і любая форма свядомасці, яна – з’ява другасная, вытворная ад аб’ектыўных фактараў» [3, с. 196]. Такім чынам, неад’емнымі знешнімі атрыбутамі этнасу, паводле Ю. У. Брамлея, з’яўляюцца яго саманазва і самасвядомасць.

Праблема пошуку ўстойлівых прыкмет этнасаў вынікала з іх разумення як «складаных утварэнняў, кожнае з якіх валодае як агульнымі ўласцівасцямі з іншымі падобнымі ўтварэннямі (з усімі або па меншай меры з часткай іх), так і спецыфічнымі рысамі, што адрозніваюць кожнага з іх ад большасці ці нават усіх астатніх этнасаў». Адпаведна, «этнасы – катэгорыя супастаўная», а іх галоўная ўласцівасць, якая мае важнае тыпалагічнае значэнне – узаемнае адрозніванне. Асаблівую ролю ў гэтым працэсе адыгрывае антытэза «мы» – «яны», якая грунтуецца на ўяўленнях людзей пра свае адрозненні ад іншых [3, с. 48 – 49].

Для этнадыферэнцыяцыі прыныповае значэнне маюць характэрныя рысы культуры, у якой, як правіла, і засяроджаны ўсе асноўныя асаблівасці этнасаў. Гэтыя асаблівасці праяўляюцца як у матэрыяльнай, так і духоўнай культуры. У

паўсядзённай практыцы пры размежаванні народаў звычайна ўказваюць на такія ўстойлівыя і знешне выразныя кампаненты іх культуры, як мова, рэлігія, народнае мастацтва, вусная творчасць, звычаі, абрады, нормы паводзін, звычкі і да т. п. Як адзначыў Ю. У. Брамлей, «усе гэтыя незлічоныя кампаненты культуры маюць у асобных народаў свае характэрныя рысы – этнічную афарбоўку і, перадаючыся з пакалення ў пакаленне, утвараюць так званую этнічную культуру» [3, с. 55]. Ён таксама, як і П. І. Кушнер, звярнуў увагу на тое, што «ніводны з кампанентаў культуры не з’яўляецца абавязковай этнадыферэнцыяльнай прыкметай», усе яны павінны разглядацца ў комплексе. У выніку да «ядра ўласна этнічных уласцівасцей» Ю. У. Брамлей аднёс «характэрныя асаблівасці культуры (у тым ліку мовы) і псіхікі этнасу, яго самасвядомасць і саманазву» [3, с. 57].

Разглядаючы генетычны аспект праблемы вылучэння этнасаў як спецыфічных супольнасцей людзей, Ю. У. Брамлей падкрэсліваў, што «для ўзнікнення этнасу найважнейшае значэнне мае адзінства тэрыторыі яго рассялення» [3, с. 57]. Пры гэтым ён вылучаў тэрытарыяльную цэласнасць «як умову ўзнікнення этнасу» і «як фактар яго існавання» [3, с. 50]. У цэлым акцэнт на «фактарах» (якія месцамі падмяняюць паняцце «прыкметы») адрознівае тэарэтыка-метадалагічны падыход да вывучэння этнічнасці кабінетнага даследчыка Ю. У. Брамлея ад падыходу вопытнага палявога спецыяліста П. І. Кушнера, якога ў большай ступені цікавілі «этнічныя вызначальнікі» як апазнавальнікі змяшаных груп насельніцтва ў гістарычна канкрэтных сітуацыях этнічнага памежжа.

Яшчэ большы зрух навуковага фокусу ад прыкмет-маркераў этнічных супольнасцей да агульных умоў і фактараў



іх фарміравання адбыўся ў працах С. А. Токарава, М. М. Чэбак-сарава, В. І. Казлова і іншых [16, с. 31 – 35].

Такім чынам, акцэнт на раздзяляльнай функцыі этнічнасці прывёў да пастаноўкі галоўнай задачы савецкай этнаграфіі – пошук і апісанне спецыфічных маркераў адрознення этнічных супольнасцей (так званых «этнічных прыкмет»). Як заўважае расійскі філосаф навукі С. Я. Рыбакоў, гэтая асаблівасць збліжае савецкіх тэарэтыкаў этнасу з іх заходнімі калегамі, прычым не з класічнымі прымардыялістамі, што, наадварот, робяць акцэнт на цесным, эмацыянальна афарбаваным адзінстве членаў этнічных груп, а якраз з шырокім спектрам поглядаў канструктывістаў і асабліва з ідэямі нарвежскага антрапалага Ф. Барта, у якога думка пра маркіраванне і «падтрыманне» этнічных меж як своеасаблівых сацыяльных бар'ераў з'яўляецца галоўным лейтматывам прац [16, с. 51].

Аднак, у адрозненне ад савецкіх даследчыкаў, на думку якіх, вылучэнне этнічных прыкмет – гэта справа выключна дасведчанага этнографа, а не прадстаўнікоў самога этнасу ці яго этнічных суседзяў, Ф. Барт аддаваў перавагу ў працэсе этнічнай ідэнтыфікацыі найперш тым прыкметам, якія вылучаюць і лічаць значнымі самі людзі. Пры гэтым адны культурныя прыкметы выкарыстоўваюцца членамі групы як сігналы і знакі адрознення, а іншыя ігнаруюцца: у некаторых відах узаемаадносін нават радыкальныя адрозненні нівеліруюцца і не прымаюцца да ўвагі [2, с. 15 – 17]. Гэта прадвызначае кантэкстуальны, сітуацыйны і зменлівы, гэта значыць рэлятыўны (адносны) характар самой этнічнасці.

Асобна варта адзначыць уплыў навуковых ідэй П. І. Кушнера не толькі на маскоўскіх даследчыкаў, але і на прадстаўніка беларускай этналогіі і фалькларыстыкі М. Я. Грынבלата. У апошнія гады вайны яны актыўна працавалі разам над вы-

кананнем дзяржаўнага навуковага задання па вызначэнні этнічнага складу насельніцтва Усходняй Еўропы. Пра блізкія навуковыя інтарэсы вучоных сведчыць хаця б той факт, што ў сакавіку 1945 г. у Інстытуце этнаграфіі ў Маскве адбылося закрытае пасяджэнне, на якім былі абаронены кандыдацкія дысертацыі П. І. Кушнера «Заходняя частка літоўскай этнаграфічнай тэрыторыі» і М. Я. Грынבלата «Да пытання пра заходнюю этнаграфічную мяжу беларусаў» [1, с. 46, 151].

Уплыў П. І. Кушнера можна прасачыць як у тэарэтычных, так і ў эмпірычных даследаваннях М. Я. Грынבלата. Так, апошні лічыў, што «вывучэнне асаблівасцей культуры народнасці і працэсу іх складвання ў значнай ступені ёсць вывучэнне гісторыі і фарміравання самой народнасці» [8, с. 13]. Пры гэтым апрача высьвятлення спецыфічных рыс, характэрных для народа ў цэлым, асаблівае значэнне даследчык надаваў таксама выяўленню рэгіянальных адрозненняў у народным побыце, культуры і мове [8, с. 14]. Каштоўную інфармацыю маркернага значэння ўтрымліваюць палявыя матэрыялы М. Я. Грынבלата, якія захоўваюцца ў архіве Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Сабраныя фактычна па прапанаванай П. І. Кушнерам метадыцы комплекснага этнаграфічнага вывучэння памежных тэрыторый, яны змяшчаюць багатыя звесткі аб этнічнай і рэгіянальнай спецыфіцы насельніцтва памежжа Беларусі.

Праблематыка размежавання этнічных супольнасцей як адрозных культурных адзінак і звязаная з гэтым праблема пошуку этнадыферэнцыяльных прыкмет працягвала займаць этнолагаў і ў канцы ХХ ст. Распаўсюджванне ў гэты час канструктывісцкіх ідэй на постсавецкай прасторы, звязанае, у тым ліку, з незадаволенасцю састарэлымі аналітычнымі схемамі і

паняццямі, прывяло да палемікі паміж прадстаўнікамі «старой школы», якія адстойвалі пазіцыі савецкай тэорыі этнасу, і прыхільнікамі заходніх канцэпцый этнічнасці [16, с. 63 – 78]. Апошнія рабілі акцэнт не на «аб'ектыўных» адрозненнях этнічных супольнасцей, а на іх ідэнтычнасці як своеасаблівай сімвалічнай канструкцыі.

Так, расійскі гісторык Я. М. Калпакоў звярнуў увагу на тое, што комплекс, які прынята пазначаць як «аб'ектыўныя этнічныя прыкметы», можа ў працэсе развіцця этнічнай супольнасці застацца далёка ў мінулым, так што самі прыкметы ў цяперашні час як бы толькі маюцца на ўвазе або ўяўляюцца. Ён адзначае: «У залежнасці ад розных прычын як этнадыферэнцыяльныя могуць усведамляцца асаблівасці матэрыяльнай і духоўнай культуры, мовы, рэлігіі, сацыяльнай будовы, антрапалагічнага тыпу і да т. п., г. зн. любыя. На гэтым грунтуецца ілюзія таго, што этнічная самасвядомасць ёсць суб'ектыўнае адлюстраванне аб'ектыўна наяўнай агульнасці паводле гэтых прыкмет. Насамрэч наадварот: яны таму і робяцца этнічнымі прыкметамі, што ўсведамляюцца людзьмі як такія» [11, с. 17].

У пачатку ХХІ ст. дыскурс адрозненняў набыў новы імпульс у сувязі з агульным ростам цікавасці на постсавецкай прасторы да праблем нацыянальнай і этнічнай ідэнтычнасці. «Этнічныя», «культурныя» і «моўныя маркеры» сталі звыклымі аналітычнымі ідыёмамі пры даследаванні розных аспектаў ідэнтычнасці найперш у працах шэрагу расійскіх гуманітарыяў (М. Б. Вахціна [6], Я. В. Галаўко, М. Ю. Мартынавай [14], А. А. Піўневай [15], Т. І. Шараевай [17] і інш.).

З прычыны пазітывісцкай метадалагічнай устаноўкі на выяўленне выразных адрозненняў паміж этнічнымі супольнасцямі на падставе апісання марфалагічных характарыстык культур, носбітамі якіх яны з'яўляюцца, у той або іншай сту-

пені пошукам, вызначэннем і канцэптуалізацыяй этнічных прыкмет занятыя многія нацыянальныя навуковыя цэнтры на постсавецкай прасторы. У якасці прадмета асобнага этналагічнага даследавання яны нярэдка фігуруюць і ў працах беларускіх даследчыкаў. Так, В. А. Лабачэўская, разглядаючы традыцыйны касцюм як сацыяльна значны маркер этнічнай ідэнтыфікацыі насельніцтва ў беларуска-расійскім памежжы, прыйшла да высновы, што замена саматканай вопраткі на адзенне, пашытае па ўніфікаваных узорах гарадской моды з тканін прамысловай вытворчасці, фактычна скасавала функцыю гэтага элемента матэрыяльнай культуры як этнічнага маркера. У паўсядзённых сацыяльных практыках жыхароў памежжа функцыю вонкавага распазнання «сваіх» і «чужых» выконвае мова, іншыя ж прыкметы этнічнай ідэнтыфікацыі дзейнічаюць ужо толькі ў сферы гістарычнай памяці народа [13, с. 400].

Параўнальную характарыстыку маркераў ідэнтычнасці этнічных груп Беларусі ў XIV – XVIII стст. ажыццявіў беларускі этнолаг С. А. Захаркевіч. На падставе метадалогіі Ф. Барта ён вылучыў «знешне дэманстраваныя этнічныя маркеры» (гэта значыць мову, адзенне, заняткі, ежу і архітэктур) і «фундаментальныя этнічныя маркеры» (да якіх можна аднесці базавыя рэлігійныя ўяўленні, сістэму адукацыі і сістэму кіравання) [9, с. 35]. Пры гэтым даследчык падкрэслівае, што ніводная з указаных характарыстык не з'яўляецца ўніверсальнай, бо для кожнай этнічнай групы існуе ўласны ўнікальны набор дыферэнцыяльных прыкмет, якія адказваюць за стабільнасць і ўстойлівасць іх этнічнай арганізацыі. Высветленне спіса такіх прыкмет магчыма толькі шляхам параўнальна-этнаграфічнага апісання розных спосабаў і форм выяўлення этнічнай ідэнтычнасці [9, с. 31].

Такім чынам, у залежнасці ад сітуацыі ў якасці этнічных маркераў могуць разглядацца абсалютна розныя катэгарыяльныя атрыбуты – этнічная самасвядомасць, тэрыторыя, мова, рэлігія, асаблівасці матэрыяльнай і духоўнай культуры, сацыяльныя інстытуты і іншыя, на падставе якіх людзі звычайна артыкулююць сваю і чужую ідэнтычнасць.

## ЛІТАРАТУРА

1. Алымов, С. П. И. Кушнер и развитие советской этнографии в 1920-1950-е годы / С. Алымов. – М. : ИЭА РАН, 2006. – 278 с.
2. Барт, Ф. Введение / Ф. Барт // Этнические группы и социальные границы: социальная организация культурных различий : сб. ст. / под ред. Ф. Барта ; пер. с англ. И. Пильщикова. – М., 2006. – С. 9 – 48.
3. Бромлей, Ю. В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1983. – 412 с.
4. Бромлей, Ю. В. Современные проблемы этнографии (очерки теории и истории) / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1981. – 388 с.
5. Бромлей, Ю. В. Этносоциальные процессы: теория, история, современность / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1987. – 333 с.
6. Вахтин, Н. Б. Русские старожилы Сибири: социальные и символические аспекты самосознания / Н. Б. Вахтин, Е. В. Головкин, П. Швайтцер. – М. : Новое издательство, 2004. – 292 с.
7. Винер, Б. Е. Этничность: в поисках парадигмы изучения / Б. Е. Винер // Этнографическое обозрение. – 1998. – № 4. – С. 3 – 26.
8. Гринблат, М. Я. Белорусы. Очерки происхождения и этнической истории / М. Я. Гринблат. – Минск : Наука и техника, 1968. – 288 с.
9. Захаркевич, С. А. Маркеры этнических меньшинств Беларуси в XIV – XVIII вв. / С. А. Захаркевич // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – 2009. – № 4, ч. 1. – С. 31 – 36.
10. Козлов, В. И. О понятии этнической общности / В. И. Козлов // Советская этнография. – 1967. – № 2. – С. 100 – 111.
11. Колпаков, Е. М. Этнос и этничность / Е. М. Колпаков // Этнографическое обозрение. – 1995. – № 5. – С. 13 – 23.

12. Кушнер (Кнышев), П. И. Этнические территории и этнические границы / П. И. Кушнер (Кнышев). – М. : Изд-во АН СССР, 1951. – 277 с.
13. Лабачэўская, В. Традыцыйнае адзенне як маркер этнічнай ідэнтыфікацыі на памежжы / В. Лабачэўская // *Pogranicza Białorusi w perspektywie interdyscyplinarnej* / red. E. Smułkowa i A. Engelking. – Warszawa, 2007. – S. 389 – 401.
14. Мартынова, М. Ю. Вкус Балкан: пища как маркер идентичности на рубеже XX – XXI вв. / М. Ю. Мартынова // *Вкус Европы. Антропологическое исследование культуры питания* / отв. ред. М. Ю. Мартынова, О. Д. Фаис-Леутская. – М., 2020. – С. 114 – 164.
15. Пивнева, Е. А. «Природу в квартиру не запихнёшь»: о некоторых этнических маркерах у обских угров г. Ханты-Мансийска / Е. А. Пивнева // *Социальная антропология города* / под науч. ред. Е. А. Окладникова. – СПб., 2018. – С. 57 – 70.
16. Рыбаков, С. Е. Философия этноса / С. Е. Рыбаков. – М. : ИПК Госслужбы, 2001. – 360 с.
17. Шараева, Т. И. Этнические маркеры калмыков: исследование и материалы / Т. И. Шараева. – Элиста : КалмНЦ РАН, 2017. – 289 с.

## РЕЗЮМЕ

В статье охарактеризованы основные принципы методологии выделения и описания «этнических признаков» как ключевой аналитической категории в советской и постсоветской этнологии.

## SUMMARY

The article discusses the main methodological principles for identifying and interpreting «ethnic markers» as a key analytical category in Soviet and post-Soviet ethnology.

*Грунтоў С.У.*

## **КУЛЬТУРА ПАМЯЦІ: ВЫЗНАЧЭННЕ ТЭРМІНА І ПРАГМАТЫКА ЯГО ВЫКАРЫСТАННЯ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН  
Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 13.09.2021)*

Вывучэнне сацыяльных форм памяці стала адным з важнейшых трэндаў у гуманітарных навукх з канца ХХ ст. Колькасць прац, апублікаваных гісторыкамі, сацыёлагамі, антрапололагамі і іншымі спецыялістамі па названай тэме, даўно не паддаецца падліку. Даследчая актыўнасць у гэтым накірунку спарадзіла вялікі і супярэчлівы тэрміналагічны корпус, дзе можна ўмоўна вылучыць кола асноўных паняццяў: сацыяльная, калектыўная, культурная памяць, мемарыяльная культура, палітыка памяці і г. д. [7, с. 14]. Але побач з імі існуюць і дзясяткі іншых, якія з большым ці меншым поспехам прэтэндуюць на шырокае выкарыстанне спецыялістамі. Сярод іх – «фальклорная памяць», «памяць пакалення» і іншыя.

Пераважную большасць публікацый па названай тэматыцы аб'ядноўваюць некаторыя агульныя рысы. Першая – гэта засяроджанасць на тэмах вайны, рэпрэсій, генацыдаў і іншых падзей, вынікам якіх з'яўляюцца культурныя траўмы. Увага даследчыкаў надаецца гісторыі ХХ ст., багатага на згаданага роду падзеі, асабліва Другой сусветнай вайне і Халакосту. Вучоныя, такім чынам, працуюць са складаным досведам, які патрабуе адмысловага падыходу для яго пераадолення праз укараненне ў актуальныя мемарыяльныя практыкі. З гэтага вынікае другая агульная рыса: – зарыентаванасць даследаванняў на практычным баку, іх крытычны, палемічны характар, жаданне ўплываць на сучасную палітыку памяці ў тых ці іншых грамадствах. Такі пасыл добра бачны ў назвах навуковых прац:

«Новое недовольство мемориальной культурой» А. Асман, «Вопросы к немецкой памяти» Л. Нитхамера, «Неудобное прошлое» М. Эпле і інших [2; 6; 9].

Такая асаблівасць большасці прац у разгледжанай вобласці накладае адбітак і на наша разуменне спецыфікі функцыянавання сацыяльнай памяці, і на практыку выкарыстання тэрміналагічнага апарату. Тэма памяці мае тэндэнцыю змяшчэння ў плоскасць мемарыяльнасці: памяць фактычна звужаецца да памінання як культурна і палітычна апасродкаванай практыкі.

Жаданне разгледзець формы і практыкі захавання і трансляцыі памяці ў мінулым і бягучым стагоддзі на матэрыяле беларускай культуры і пры гэтым не засяроджвацца толькі на мемарыяльнай частцы тэматычнага поля падштурхоўвае нас да паслядоўнага выкарыстання тэрміна «культура памяці». Ён рэдка ўжываецца ў працах па тэме, часцей як звычайнае словазлучэнне, чым устойлівы тэрмін. У гэтым артыкуле мы сфармулюем яго вызначэнне, параўнаем з некаторымі блізкімі па змесце ці гучанні тэрмінамі, якія выкарыстоўваюцца ў сучасных даследаваннях сацыяльнай памяці, акрэслім прагматыку яго выкарыстання.

Коротка культуру памяці можна вызначыць як сукупнасць форм і практык захавання і трансляцыі памяці, прынятых пэўнай сацыяльнай групай. «Формы» тут адсылаюць да матэрыяльных аспектаў памяці – помнікаў, фотаальбомаў, дакументаў, сувеніраў і іншых. «Практыкі» ствараюць адсылку да рытуальных ці проста канвенцыянальна прынятых дзеянняў, звязаных не толькі з памінаннем (мемарыяльныя аспекты), але і са святкаваннем юбілеяў, фатаграфаваннем з нагоды значных падзей, пакіданнем памятных надпісаў, падарункаў і г. д. Захаванне і трансляцыя памяці далёка не заўсёды бываюць асоб-



нымі дзеяннямі, але ў метадалагічнай перспектыве іх мэтазгодна развесці, паколькі кожная з гэтых практык кіруецца рознай прагматыкай і мае адметныя стратэгіі фарміравання значэнняў.

З тэрміналогіі, якая шырока ўжываецца ў даследаваннях памяці, аманімічна бліжэй да «культуры памяці» з'яўляецца тэрмін «культурная памяць» (*Kulturelles Gedächtnis*), распрацаваны Янам Асманам і ўведзены ў больш шырокі тэарэтычны кантэкт Алейдай Асман. Дадзенае паняцце звычайна не змяшчаецца ў строгія дэфініцыі і вызначаецца праз набор базавых характарыстык, а таксама праз параўнанне з іншымі відамі памяці. Культурнай памяці ўласцівы транспакаленны характар камунікацыі, яна знаходзіць сябе ў сімвалах і знаках, манументах, угодках, рытуалах, традыцыях, тэкстах, творах мастацтва, бібліятэках, архівах і г. д. Культурная памяць не мае абмежавання ў часе [1, с. 54, 59]. Гэтым яна адрозніваецца ад сацыяльнай памяці, абмежаванай некалькімі пакаленнямі (80 – 100 гадоў), мае міжпакаленны характар камунікацыі, знаходзіць сябе ў вусных апавяданнях (успамінах) [1, с. 22 – 25, 54].

Я. Асман не быў першым, хто ўжыў словазлучэнне «культура памяць», ён сам піша, што выкарыстоўвае яго ўслед за Ю. М. Лотманам, але менавіта Я. Асман тэарэтычна распрацаваў гэты тэрмін і ўвёў яго ў гуманітарныя даследаванні. Вучоны пачынаў распрацоўку гэтага напрамку з выкарыстання тэрміна «культура памяці» (*Gedächtniskultur*), аднак пад уплывам Ю. М. Лотмана і кнігі «Сацыяльныя рамкі памяці» М Хальбвакса ў 1986 г. Я. Асман прапаноўвае паняцце «культурная памяць» [8; 11, S. 90]. Такое рашэнне вызначалася і канкрэтнай даследчай прагматыкай: матэрыялам даследавання служыла старажытнаегіпецкая культура, што рабіла тэрмін «культурная памяць» (і ўкладзеныя ў яго зместы) найбольш

зручным для выкарыстання. «Культурная памяць – гэта памяць, якая прывязана да матэрыяльных аб’ектывацый», – піша Астрыд Эрл у аглядзе тэарэтычных канцэптаў мужа і жонкі Асман [10, р. 28]. Гэтая прывязанасць аказваецца зручнай для перспектывы прафесійнага егіптолага Я. Асмана, у адрозненне ад, напрыклад, перспектывы камунікатыўнай памяці, якая ажыццяўляецца праз паўсядзённую камунікацыю – пласта, даступнага для сацыёлага ці антрапалага, які даследуе сучаснасць, але не для археолога.

Такім чынам, слова «Gedächtniskultur» так і не аформілася як навуковы тэрмін, што не перашкаджае яго адвольнаму ўжыванню – часам у дыдактычным кантэксце, часам як сіноніма «Kulturelles Gedächtnis» ці палітыкі памяці. Часам як «культуру памяці» перакладаюць нямецкі тэрмін «Erinnerungskultur», што нельга назваць цалкам карэктным [5]. Больш дакладным яго перакладам у кантэксце ўжывання будзе «мемарыяльная культура» ці «культура памінання/узгадвання»; у англійскім варыянце ён перадаецца як «culture of remembrance». Гэты тэрмін непасрэдна адсылае да мемарыяльных практык і форм і звычайна датычыцца захавання памяці пра падзеі войнаў, палітычных злачынстваў і іншыя, што добра бачна з кантэксту яго ўжывання.

У рускай і беларускай мовах слова «культурны» таксама мае значэнне «выхаваны, адпаведны пэўным стандартам паводзін і знешняга выгляду». У гэтым значэнні асабліва часта выкарыстоўваецца антанімічная форма «некультурны». Сляды папулярнасці ўжывання слова ў такім значэнні накладваюць адбітак і на тэрміналогію. Выраз «культура памяці» часам ужываецца як мера адпаведнасці пэўнаму стандарту ў палітыцы памяці ці ў мемарыяльных практыках. Падобная форма сустракаецца ў працы А. Катовіч і Я. Крука «Культура родавай па-

мяці» [4]. У кнізе не даецца вызначэння словаў, заключаных у назве і яны не ўжываюцца як тэрмін, але са зместу становіцца зразумелым, што размова ідзе пра адпаведнасць пэўнаму стандарту паводзін, які павінен захоўвацца ад пакалення да пакалення.

Што датычыцца англамоўнай традыцыі, то ў ёй ужываецца паняцце «culture of memory», але звычайна як сінонім «cultural memory» – згаданага вышэй тэрміна Я. Асмана [10, р. 33]. Акрамя таго, з фармальнага пункту гледжання, паняццем, тоесным «culture of memory», можа быць «memorial culture», але ў апошнім варыянце наперад выступаюць канатацыі «памінання, мемарыяльных практык», і гэта сапраўды так з улікам згаданых вышэй тэматычных акцэнтаў у сучасных даследаваннях памяці.

Такім чынам, «культура памяці» хоць і не з'яўляецца рэдкаўжывальным словазлучэннем, але і не аформлена як асобны тэрмін у гуманітарных даследаваннях памяці. Ён адрозніваецца ад шэрагу блізкіх паняццяў. Для разумення прагматыкі ўжывання тэрміна «культура памяці» ў прапанаваным вызначэнні звернемся да адрозненняў паміж камунікатыўнай і культурнай памяццю, распрацаванай Я. Асманам [3, с. 58 – 59].

Па меркаванні даследчыка, зместам камунікатыўнай памяці з'яўляецца гістарычны вопыт у рамках індывідуальных біяграфій; яна нефармальная, слаба аформленая, узнікае ва ўзаемадзеянні, паўсядзённасці; яе сродкамі з'яўляюцца жывыя ўспаміны ў арганічнай памяці, непасрэдны вопыт, вусныя апавяданні; часавая структура яе ахоплівае 80-100 год, гэта перыяд у тры-чатыры пакаленні, які сумяшчаецца з сучаснасцю; носьбіты яе неспецыфічныя – сучаснікі пэўнай супольнасці, якая памятае.

Зместам культурнай памяці, наадварот, з'яўляецца міфічная перадагісторыя, падзеі ў абсалютным мінулым; такая памяць аформлена ў высокай ступені, яе часткай з'яўляецца рытуальная камунікацыя і святы; сродкамі выступаюць устойлівыя аб'ектывацыі, традыцыйная сімвалічная кадзіроўка/інсцэніроўка ў слове, вобразе, танцы; паводле часавай структуры яна належыць да абсалютнага мінулага міфічнай старажытнасці, а яе прадстаўнікамі з'яўляюцца спецыялісты – носьбіты традыцыі.

З гэтых адрозненняў, хоць многія з іх патрабуюць спецыяльнага тлумачэння, бачна, што ў праекце культурнай памяці Я. Асмана галоўны акцэнт зроблены на міфічнае мінулае, гісторыю, якая стала міфам. Яго ідэальныя носьбіты традыцыі – гэта жрацы старажытнасці, яго абсалютнае мінулае – гэта сакральная гісторыя, зафіксаваная ў пісьмовых крыніцах – егіпецкіх, яўрэйскіх, грэчаскіх.

Прапанаванае намі вызначэнне культурнай памяці, наадварот, апелюе да памяці камунікатыўнай у асманаўскім разуменні, але ёю не абмяжоўваецца, таму што мяжа паміж двума тыпамі памяці з'яўляецца метадалагічнай, штучнай, што асабліва добра бачна з перспектывы народазнаўчых навук. Так, гарызонт памяці, які цікавіць нас у першую чаргу, – гэта тыя самыя тры-чатыры пакаленні «жывой» памяці, але зместы, якія імі трансліруюцца, могуць лёгка трапляць у асманаўскае разуменне памяці культурнай. Абрады, звычаі, павер'і і замовы адсылаюць да таго, што называецца традыцыяй, таму трансляцыя форм і зместаў тут можа ісці не менш як з XIX ст., гэта значыць часавых прамежкаў нашмат большых, чым тыя, якія ахоплівае камунікатыўная памяць. Камунікатыўная і культурная памяць натуральным чынам суіснуюць у супольнасці, таму

найбольш крытычна тут варта паставіцца да раздзялення па тыпе яе носбітаў.

Культура памяці ў прапанаваным намі вызначэнні ў першую чаргу адсылае да камунікатыўнай памяці, але ўлічвае тое, што апошня, верагодна, заўсёды апасродкавана памяццю культурнай. Увядзенне тэрміна «культура памяці», які ў разгорнутым варыянце можа быць прачытаны як «культура захавання і трансляцыі памяці», апелюе менавіта да двух названых дзеянняў. Захаванне мае на ўвазе аб'ектывацыю памяці ў прадметах матэрыяльнай культуры, а таксама ў зместах, якія артыкулююцца і падзяляюцца ўсёй ці часткай супольнасці (сацыяльнай групы). Трансляцыя мае на ўвазе спосабы перадачы гэтых аб'ектаў і зместаў памяці. Ні першае, ні другое не могуць быць вольнымі ад міфаў, традыцый і рытуалаў, ад гісторыі, што захоўваецца ў памяці некалькі пакаленняў. У час усеагульнай адукацыі і сучасных спосабаў перадачы інфармацыі іншае складана сабе ўявіць.

Важна таксама акрэсліць суаднясенне тэрмінаў «культура памяці» і «мемарыяльная культура». Пра значэнне апошняга было сказана вышэй, яно больш вузкае, чым «культура памяці», але не асобнае. Фактычна, «мемарыяльная культура» з'яўляецца часткай «культуры памяці» і часцей за ўсё ўвага даследчыкаў абмяжоўваецца менавіта ёю. Увядзенне тэрміна «культура памяці» не проста дапаўняе «мемарыяльную культуру» часткамі тэматычнага поля – яно размыкае яе, артыкулюе цэласнасць суіснавання як мемарыяльных практык, так і іншых форм захавання і трансляцыі памяці. У такой перспектыве пранікальнымі робяцца і традыцыйныя ўнутраныя тэматычныя межы мемарыяльнай культуры.

Напрыклад, сферы вывучэння традыцыйных мемарыяльных практык і тых, што фармалізаваны і арганізаваны дзяржа-

вай, звычайна мала перасякаюцца паміж сабой: традыцыя галашэння і мітынг з нагоды гадавіны завяршэння вайны ўспрымаюцца як розныя формы сацыяльнай актыўнасці. Тым не менш, на практыцы гэтыя два светы нярэдка ўзаемадзеюць. Прыкладам можа служыць заўважаны ў розных рэгіёнах Беларусі звычай прыносіць цукеркі ці фарбаваныя яйкі на Радуніцу да помнікаў тых, хто загінуў у Другую сусветную вайну. Традыцыйная культура, такім чынам, перасякаецца з палітыкай памяці, рытуалы традыцыйныя – з грамадзянскімі, і і аднасьць іх існавання якраз і ахоплівае перспектыва культуры памяці. Удзел у жалобных мерапрыемствах, прысвечаных падзеям вайны, ці прысутнасць на пахаванні блізкага сваяка могуць мець важнае значэнне для асобнага чалавека, асабліва ў дзяцінстве. Гэты выпадак успрымаецца як частка ўласнай біяграфіі і пасля трапляе ва ўспаміны ці пісьмовыя мемуары. Камемарытыўны сацыяльны рытуал атрымлівае новае значэнне: узгадваецца не яго змест, а выкліканыя ім эмоцыі і тыя кантэксты (прыватныя, сямейныя, грамадскія), якімі ён суправоджаўся.

Пераход можа адбывацца і ў адваротным накірунку: напрыклад, прыватныя рэчы чалавека, якія маюць для яго значэнне па прычыне здольнасці падтрымліваць успаміны пра асобныя этапы жыцця, сацыяльныя кантакты ці эстэтычныя перавагі, пасля смерці гэтага чалавека набываюць мемарыяльны характар. У выключных выпадках яны здаюцца ў архіў ці фарміруюць экспазіцыю музея-кватэры. У большасці ж сітуацый гэтыя рэчы ці выкідваюцца, ці трапляюць у паўторны ўжытак: фарфор прадаецца, кнігі здаюцца ў букіністычны магазін, прадметамі мэблі карыстаюцца новыя гаспадары. Так паступова страчваецца сувязь з канкрэтнай асобай, а разам з тым знікае і мемарыяльнасць прадметаў. Цяпер яны сведчаць не пра

асобнага памерлага чалавека, а працягваюць існаваць у цяперашнім часе жывых людзей, пакуль праз нейкі час зноў не набываюць мемарыяльныя канатацыі.

Прыведзеныя прыклады паказваюць нетрываласць і зменлівасць фармальных межаў, якія выклікае ўжыванне той ці іншай тэрміналогіі. Выкарыстанне тэрміна «культура памяці» ў нашым разуменні павінна спрыяць скасаванню гэтых межаў і стварэнню акцэнту на дынамічнасці, зменлівасці значэнняў, форм і практык у сферы памяці. Гэтыя змены, аднак, пры ўсёй іх шматлікасці і складанасці не з'яўляюцца хаатычнымі. Яны падпарадкоўваюцца канкрэтным прынцыпам і маюць спецыфічныя праяўленні ў кожную эпоху ў асобнай сацыяльнай групе.

Культура памяці як тэрмін ахоплівае практычна ўсе сферы чалавечай культуры і задае спецыфічную перспектыву яе разумення. Напрыклад, практыка фатаграфавання і захоўвання фотаздымкаў разглядаецца як частка культуры памяці ў першую чаргу сама па сабе, а не праз зместы і канвенцыі, ўласцівыя фотаздымкам у розныя эпохі. Подпісы тут значаць не менш, чым выявы; кантэкст далейшага бытавання фота – не менш, чым яго змест. Іншым прыкладам можа быць практыка напісання мемуараў. Канчатковы іх прадукт, уласна мемуары, могуць быць аб'ектам даследавання літаратуразнаўства ці выкарыстоўвацца як крыніца каштоўных сведчанняў пра культуру паўсядзённасці для гістарычных і сацыяльных навук. З перспектывы даследавання культуры памяці цікавым аказваецца развіццё самой практыкі напісання ўспамінаў – тое, як яна пашыраецца ад пакалення да пакалення, якія сацыяльныя слаі ахоплівае і якія тэмы становяцца для іх найбольш важнымі. Тут няма іерархіі паміж больш і менш змястоўнымі мемуарамі, напісанымі горш ці лепш – значэнне мае толькі сама культурная практыка іх

стварэння і далейшая ўключанасць у культурныя механізмы трансляцыі і захавання памяці.

«Культура памяці» хоць бярэ пад разгляд многія аб’екты і працэсы, якія неаднаразова разглядаліся даследчыкамі, але за кошт названай перспектывы вывучае ў першую чаргу тыя іх бакі, якія мала ці зусім не разглядаліся навукоўцамі. Ужо гэтага дастаткова, каб казаць пра мэтазгоднасць выкарыстання названага тэрміна. Прапанаваны намі падыход дазволіць вылучыць і больш агульныя прынцыпы трансляцыі і захавання памяці, што кожны раз праяўляюць сябе для новых пакаленняў і розных сацыяльных груп.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Ассман, А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / А. Ассман. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.
2. Ассман, А. Новое недовольство мемориальной культурой / А. Ассман. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – 232 с.
3. Ассман, Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 365 с.
4. Катовіч, А. Культура родавай памяці / А. Катовіч, Я. Крук. – Мінск : Беларусь, 2017. – 407 с.
5. «Культура памяти»: помнить – значит смотреть вперёд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://germania-online.diplo.de/ru-dz-ru/geschichte/Gedenkdaten/erinnerungskultur-interview/1925106>.
6. Нитхаммер, Л. Вопросы к немецкой памяти / Л. Нитхаммер. – М. : Новое издательство, 2012. – 536 с.
7. Сафронова Ю. А. Историческая память: введение / Ю. А. Сафронова. – СПб. : Изд-во Европейского ун-та, 2020. – 224 с.
8. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс. – М. : Новое издательство, 2007. – 348 с.



9. Эппле, Н. Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах / Н. Эппле. – М. : Новое литературное обозрение, 2020. – 630 с.

10. Erll, A. Memory in culture / A. Erll. – New York : Palgrave Macmillan, 2011. – 209.

11. Harth, D. The Invention of Cultural Memory / D. Harth // Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook. – Berlin, 2008. – S. 85 – 96.

#### РЕЗЮМЕ

Статья даёт определение термина «культура памяти» и рассматривает прагматику его использования. Прослеживаются различия со схожими терминами «культурная память» и «мемориальная культура». Намечаются возможности использования термина в дальнейших исследованиях.

#### SUMMARY

The article defines the term «culture of memory» and considers the pragmatics of its use. Differences are traced with similar terms «cultural memory» and «memorial culture». The possibilities of using the term in further research are outlined.

*Грыневіч Я. І.*

### **ПАМІЖ ЛІТАРАТУРАЙ І ФАЛЬКЛОРАМ: ПЕСНІ ПРА РОДНУЮ ВЁСКУ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН  
Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2021)*

У артыкуле на прыкладзе экспедыцыйных матэрыялаў будучь разгледжаныя песні пра родную вёску – творы, што сталі часткай актуальнага песеннага рэпертуару народных выканаўцаў адносна нядаўна; будзе паказана, на аснове якіх прыёмаў і мадэлей яны ствараюцца.

Адным з важных фактараў, што стымулюе пашырэнне рэпертуару песенных калектываў, з'яўляецца замацаванне ў календары новых святочных дат, на што не раз звярталі ўвагу даследчыкі фальклору [2]. Сярод іх – Дзень маці, Дзень пажылога чалавека і Свята вёскі. Асаблівае месца займае тут Свята вёскі, якое, як правіла, праводзіцца з перыядычнасцю адзін раз у чатыры гады (выключэнне складаюць вёскі з вялікай колькасцю жыхароў, дзе свята могуць ладзіць штогод).

Тэма папаўнення, пашырэння фальклорнага рэпертуару не раз станавілася прадметам навуковага даследавання. Тэмы фалькларызацыі і фальклорна-літаратурнага ўзаемадзеяння на прыкладзе твораў розных жанраў былі разгледжаны В. Гусевым, С. Няклюдавым [1; 3; 4].

Для стварэння новых твораў аўтары (а часта яны ж і будучыя выканаўцы) выкарыстоўваюць шэраг ужо вядомых прыёмаў і мадэляў. Адзін з найбольш пашыраных – так званае «пералажэнне» – перапрацоўка і адаптацыя тэксту вядомай народнай песні пад новыя патрэбы: *«І яшчэ... еслі нам нада к какому-та сабыцію песню і нам яе недастае, мы яе собственымі сіламі. Кароче, берём ізвесную мелодзію вот эту “Із-пад каменя, із-пад белава...”, есць такая “Цечот рэчэнька”. Там “вёл муж жэну тапіць”, нам эта как-та не панравілась, і мы зделалі песню іменна вот к набедзе, к вайне. Проста самі сачынілі слава і палучылась такая даволі цікавая песня»* (зап. у 2020 г. у в. Грынкі, Свіслацкі р-н, Гродзенская вобл.). Гэтыя песні знаходзяцца ў рэчышчы народнай традыцыі, паколькі аўтары так ці інакш звяртаюцца да фальклору пры іх стварэнні, таму яны ўспрымаюцца як «народныя».

Такія «пералажэнні» народных песень выступаюць адной з найважнейшых крыніц папаўнення фальклорнага рэпертуару на сучасным этапе. Перапрацоўка тэксту прыводзіць да занадта

моцнага «разгойдвання» сэнсу паведамлення, што вядзе да частковай ці нават поўнай страты пераданай інфармацыі [3]. Песні папаўняюцца новымі, не характэрнымі для народнай творчасці тэмамі.

Асаблівае месца пры стварэнні песень пра родную вёску займаюць папулярныя замежныя народныя варыянты і іх пераклады на беларускую мову: «*Українскія песні ўсе вясёлыя, і мы бярем ініцэрэсную ўкраінскую песню, наш аўтар перакладае на беларускую мову, і мы яе спяваем*». Пры перакладзе народных песень і ўключэнні іх у рэпертуар «фальклорныя творы не толькі губляюць традыцыйныя лакальныя адрозненні і пашыраюць свой сацыяльны арэал, але і перастаюць вар’іравацца, і нарэшце, што вельмі важна, набываюць нетрадыцыйны кантэкст (небытавы, неабрадавы, сцэнічны, прафесійна-выканальніцкі, кніжны, звязаны з іншымі тэхнічнымі сродкамі масавай камунікацыі і г. д.) і тым самым – неўласцівыя ім раней значэнні, структуру і функцыі» [5, с. 42].

Сярод зафіксаваных намі песень пра родную вёску найбольшую групу ўтвараюць аўтарскія творы. Папулярнасць набыла песня «Мой край» на словы беларускага паэта-песенніка Адама Русака, аўтара шырокавядомай песні «Бывайце здаровы, жывіце багата» і шэрага іншых твораў. На музыку гэты верш быў пакладзены Яўгенам Ціхановічам і гучаў у выкананні ансамбля «Неруш».

*Куды ні глянь – лясы шумяць,*

*цвіце за полем гай,*

*а поле – вокам не абняць.*

*І гэта ўсё — мой край.*

*Пшаніца, жыта на палях,*

*усюды ураджай,*

*стагі, як горы, на лугах.*

*І гэта ўсё – мой край.  
Жыве, працуе мой народ  
ці ў снежань, ці ў май,  
і харашэе з году ў год  
мой родны, вольны край.  
Куды ні глянь – лясы шумяць,  
за полем рэчка, гай.  
І ў сэрцы песні не стрымаць  
пра мой любімы край.*

Зафіксаваны ў вёсцы Грынкі Свіслацкага раёна варыянт адрозніваецца ад арыгінала – у ім адсутнічае другі куплет, зменены некаторыя словы:

*Куды не іду – лясы шумяць,  
За полем рэчка, гай.  
А поле – вокам не абняць  
І гэта ўсё – мой край.  
Жыве, працуе мой народ  
І ў снежань, і ў май.  
І багацее з года ў год  
Мой вольны родны край.*

*Куды не іду – лясы шумяць,  
За полем рэчка, гай.  
А ў сэрцы песні не стрымаць  
Пра мой любімы край* (тэкст цытуецца паводле спеўніка Л. Лукшы).

Але большасць з твораў – гэта вершы малавядомых мясцовых паэтаў, пакладзеныя на музыку мясцовымі аматарамі-музыкантамі. Адзін з яркавых прыкладаў – песня «На самым ускрайку пушчанскага краю» з вёскі Грынкі Свіслацкага раёна (аўтар тэксту – мясцовы паэт Сяргей Лукша):

*На самым ускрайку пушчанскага краю*

*Штодзень мая вёска зару сустракае.  
Тут пах верасоў, садоў нашых квецень  
Кранаюць мне душу, і просіцца песня.*

*У ёй і любоў, і матуліна ласка,  
У ёй і з дзяцінства знаёмая казка,  
І мары аб шчасці, і спеў салаўіны,  
Любоў да маёй сінявокай краіны.*

*Хай песня ўзлятае над роднай старонкай  
І сэрца кранае мелодыяй звонкай.*

*Хай дружна падхопяць сябры гэту песню  
І жаўранкі возьмуць яе ў паднябессе.*

*На самым ускрайку пушчанскага краю,  
Дзе матчына песня пад небам лунае,  
Тут пах верасоў і садоў нашых квецень,  
Тут край прыгажосці, каханья і песень.*

Набліжаны да вышэйназванай песні па змесце і будове творы гэтага ж аўтара «Край васількоў сінявокіх», «Усе мы з ціхай вёскі Грынкі», «Сустрэча з вёскай», «Наша вёска», «Жыві, наша вёска», якія ўваходзяць у рэпертуар мясцовага вакальнага калектыву «Спадчына».

Адным з найбольш прадуктыўных відаў народнай творчасці на сённяшні дзень з'яўляюцца прыпеўкі («частушкі»), у якіх таксама рэалізуецца тэма роднай вёскі:

*Бо ў Грынках – частуюць усіх «пушчанкай»,*

*Бо ў Грынках – яечкі есць і шкварка*

*Бо ў Грынках – смятана і мядочак,*

*Бо ў Грынках – пад кожным пнём грыбочак.*

*Бо ў Грынках – усе дзеткі як малінкі,*

*Бо ў Грынках – і матаблок-машына,*

*Бо ў Грынках – жывуць усе багата,*

*Бо ў Грынках – што ні дзень то свята.*

Актыўна выкарыстоўваюць спевакі і песні, прысвечаныя не канкрэтнай вёсцы, а сельскаму жыццю ў цэлым:

*Ах, як нам добра жылося  
У вёсачцы родненькай той.  
Шумела ў полі калоссе,  
А мы шлі, абняўшысь, з табой.  
Ганулька мая дарагая,*

*Даўно я цябе накахаў* (зап. у 2014 г. у  
в. Карцэвічы, Нясвіжскі р-н, Мінская вобл.).

Такія творы разлічаны найперш на прадстаўленне сваёй вёскі на афіцыйных мерапрыемствах, конкурсах-праглядах, канцэртах, фестывалях, таму у тэксце рэалізуюцца меркаванні аўтараў-стваральнікаў пра прыгожае, правільнае. Удамым прыкладам служыць песня «Вясковае жыццё», складзеная ўдзельніцамі вакальнага калектыву «Спадчына» на матыў папулярнай украінскай песні «Сільський туризм»:

*Ой, выхажу я пасці казу і гусі,  
Не хачу ў горад – у вёсцы застаўся.  
Сптанькі не лягу зноўку я да паўночы –  
Пакуль усе не накармлю – не заплюшчу вочы.  
Вясковы наш быт просты і суровы.  
Тут сад, агарод, свінні і каровы,  
Работ і турбот тут заўсёды мора,  
Напэўна, што я не паеду ў горад.  
Вечарам прайдуся за дварамі трохі.  
Можна, дзесь пабачу конюха Цімоха.  
Прынясу саломы я мяхоў штук наццаць.  
Што не ўбачыць старшыня, буду спадзявацца.  
Капае гарэлка, чаркі напаяняе.  
Пару чарак хлопцам дам – агарод узараюць.  
Вось такое ў нас жыццё, не жыццё, а цуда.*

*Прыязджайце ў сяло ў госці, добры людзі* (тэкст цытуецца паводле спеўніка Л. Лукшы з в. Грынкі Свіслацкага р-на Гродзенскай вобл.).

Падобных прыкладаў існуе шмат («Ой, сяло – родныя мясціны», «На прагулку выйшла я» і інш.).

Разам з тым, некаторыя калектывы ўводзяць у свой рэпертуар агульнавядомыя творы пра вёску, вар’іруючы песні ў час гастроляў у адпаведнасці са станам вёскі. Напрыклад, у вялікіх вёсках спяваюць пра дабрабыт і росквіт, а ў маланаселеных – пра заняпад.

Пры адсутнасці аўтарскіх або перапрацаваных твораў ролю песні пра родную вёску найчасцей выконвае «А дзярэўня мая, дзераванная дальная» на словы казахстанскага паэта Уладзіміра Гундарава. Гэтая песня трывала замацавалася ў рэпертуары спевакоў старэйшага пакалення, пра што сведчаць экспедыцыйныя матэрыялы:

*А дзярэўня мая, дзераванная дальная,  
Сматру на цябя я, прыкрыўшысь рукой,  
Ты ў лёгкам платочке іюльскага облака*

*У вяснушках чаромух стаіш над ракой...* (зап. у 2019 г. у в. Баяры, Шчучынскі р-н, Гродзенская вобл.; у 2021 г. у в. Цясна, Лоеўскі р-н, Гомельская вобл.)

Акрамя таго, намі былі зафіксаваны рускамоўныя варыянты з рэпертуару расійскіх вакальных калектываў, якія выкарыстоўваюць у якасці песень пра родную вёску: «Дзярэўня мая зацяралася», «Дзерэвенька мая ў рэкі», «Мы із дзярэўні родам», «Песня о радной земле», «Был бы хлеб, была картошка», «Ждут в деревне гармоніста», «Эх, дзеревня», «Давно мы дома не былі», «Дзярэўня мая, дзецтва ціхая прыстань», «Радзімая старонка», «Жывёт село радное», «В дзерэвне гармошка іграла»,

«Вечэра в дзевне». У іх рэалізуюцца тэмы смутку па малой радзіме, шкадаванне па незаўважна пражытай маладосці і бесклапотнаму дзяцінству, жаданне вярнуцца ў той час. Вобразы вёскі, яе жыхароў, асаблівасці сельскага побыту ідэалізуюцца і супрацьпастаўляюцца гораду. Нярэдка такія творы завяршаюцца заклікам вяртацца ў родныя мясціны. Намі быў зафіксаваны адзінкавы прыклад стылізацыі пад такія песні:

*Мы все в Гринках судьбу свою нашли,  
Детей растили, бабушками стали.  
Любовь к Гринкам по жизни пронесли,  
К земле родной корнями прирастали.*

*Не привлекают нас и города,  
Мы возраста пока не замечаем.*

*Хоть мы свои прожитые года*

*Уже давно десятками считаем...* (тэкст цытуецца паводле спеўніка Л. Лукшы).

Большая частка гэтых твораў трапіла ў рэпертуар спевакоў з вонкавых крыніц, асноўная з якіх сёння – Інтэрнэт: «*А цяпер вялікая сіла інтэрнэт! Находзім там. Дзе-та хто-та засталом, якія-та відзеасюжэты інцярэсныя*» (зап. у 2020 г. у в. Грынкі, Свіслацкі р-н, Гродзенская вобл.). Пры падрыхтоўцы песні да ўключэння ў рэпертуар вакальнага калектыву адбываецца пэўная тэксталагічная праца, а таксама ствараюцца новыя аранжыроўкі: «*Ну бальшыństwo песен із інтэрнэта. Сярожа сядзіць у інтэрнэце і “о! харошая песня”. І яе ўжо там абрабатываем, над сябя надстраіваем, там дзе-та што-та*» (зап. у 2020 г. у в. Грынкі, Свіслацкі р-н, Гродзенская вобл.). Важнымі крыніцамі новых песень працягваюць заставацца радыё і тэлебачанне. Выканаўцы бяруць тэксты песень пра родную вёску і з друкаваных крыніц – газет, часопісаў, выразкі з якіх захоўваюцца разам са «спісанымі» песнямі ў спеўніках: «*Вот*



*цяпер у газеце навучылася, знаеце. У нас тут у Свіслачы чалавек піша»* (зап. у 2020 г. у в. Тушамля, свіслацкі р-н, Гродзенская вобл.). Надзвычай папулярная сярод старэйшага пакалення газета «Друг пенсiонера», на апошняй старонцы якой змяшчаюць папулярныя песенныя творы і вершы, у тым ліку прысвечаныя тэме малой радзімы, вёскі.

Яшчэ адна група аўтарскіх твораў, што выконваюцца як песні пра родную вёску, – гэтыя творы, прысвечаныя Беларусі («Наш край», «Беларусь мая», «Край сунічны, край рабінавы»).

Трансляцыя песень пра родную вёску адбываецца ў час канцэртаў, конкурсаў-праглядаў, фестываляў. Нярэдка новыя песні стараюцца завучыць на памяць, але ёсць і іншая стратэгія захавання песенных твораў: многія спевакі маюць спеўнікі (так званыя «цетрадкі») – агульныя сшыткі, куды запісваюць песні, якія ведаюць самі, чулі ад іншых і хацелі б навучыцца спяваць. Тэматычныя падборкі ў такіх спеўніках надзвычай багатыя і разнастайныя і ўключаюць абрадавыя і пазаабрадавыя песні, баллады, прыпеўкі. У спеўніках змяшчаюцца не толькі творы, што выконваюцца пастаянна, але і песні «на будучыню». Пры навучанні новым песням, спявачкі раяць іх запісваць, бо *«а як хто запісвае, тут ей усё астанецца»* (зап. у 2019 г. у в. Баяры, Шчучынскі р-н, Гродзенская вобл.).

Засваенне новых песень адбываецца даволі хутка і лёгка, паколькі тэма роднай вёскі, малой радзімы аказваецца вельмі блізкай вясковым жыхарам. Паказальны ў гэтых адносінах экспедыцыйны выпадак, звязаны з выкананнем аднаго з твораў. Кіраўнік вакальнага калектыву «Спадчына» з вёскі Грынкі Свіслацкага раёна некалькі разоў пачынала спяваць твор, бо не магла стрымаць слёз, а пасля патлумачыла, што *«я проста сентыментальная станаўлюся к старасці»*. У час інтэрв'ю жанчына некалькі разоў вярталася да песні і падкрэслівала, што

яна вельмі дакладна апісвае мясцовую прыроду, якой ёй не хапала ў перыяд жыцця за мяжой.

Ствараючы песні пра родную вёску, аўтары выкарыстоўваюць ужо вядомыя прыёмы і мадэлі: складаюць новыя тэксты на знаёмыя народныя мелодыі, перапрацоўваюць, адаптуюць (г. зн. робяць гэтак званыя «перэлажэнія») народныя песні або перакладаюць іх з адной мовы на іншую. Варыянты, створаныя па мадэлі фальклорных твораў, або стылізацыі ўспрымаюцца спевакамі як «народныя». Асобную групу складаюць творы літаратурнага паходжання як папулярных, так і малавядомых мясцовых аўтараў ці аматараў-вяскоўцаў. Асобныя варыянты песень пра родную вёску ўяўляюць сабой лакальныя з’явы, прывязаныя, як правіла, да межаў канкрэтных раёнаў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Гусев, В. Песни романсы, баллады русских поэтов / В. Гусев // Песни русских поэтов : в 2 т. / вступ. ст., сост., подг. текста, биогр. справки, примеч. В. Е. Гусева. – Л., 1988, – С. 5 – 54.

2. Жуланова, Н. И. Новые песни коми-пермяков. К проблеме жанрообразования в билингвальной культуре / Н. И. Жуланова // Функционально-структурный метод П. Г. Богатырёва в современных исследованиях фольклора : сб. ст. и материалов. – М., 2015. – С. 137 – 151.

3. Неклюдов, С. Ю. Культурная память в устной традиции: историческая глубина и технология передачи [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – Режим доступа: <https://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov78.htm>. – Дата доступа: 10.09.2021.

4. Неклюдов, С. Ю. Фольклорные переработки русской поэзии XIX века: баллада о Громобое [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – Режим доступа: <https://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov30.htm>. – Дата доступа: 10.09.2021.

5. Чистов, К. В. Фольклор и культура этноса / К. В. Чистов // Народные традиции и фольклор. Очерки теории / К. В. Чистов. – Л., 1986. – С. 30 – 43.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена относительно молодой группе песен о родной деревне. Анализируется их идейно-тематическое содержание, выявляются основные приёмы и модели. Показано, что отдельные варианты этих произведений представляют собой локальные явления, не выходящие за границы отдельных районов.

#### SUMMARY

The article is dedicated to songs about the native village. Their plots are analyzed, the main techniques and models used to create these songs are revealed. It is shown that the versions of these songs are local phenomena that do not go beyond the boundaries of the regions.

*Гугнюк А. А.*

### **УБРАННЕ ЗАХОДНЕПАЛЕСКАЙ ВЯСКОВАЙ ДЗЯЎЧЫНЫ Ў 1920 – 1980-Я ГАДЫ: ТРАДЫЦЫІ І ТРАНСФАРМАЦЫІ**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
(Паступіў у рэдакцыю 08.09.2021)*

Касцюм з’яўляецца важным кампанентам у жыцці чалавека, выконваючы як утылітарныя, так і семіятычныя функцыі. Праз адзенне звычайна адлюстроўваліся сацыяльны і эканамічны статус чалавека, культурныя асаблівасці пэўнай мясцовасці. Вывучаць гісторыю штодзённасці дзяўчыны немагчыма без разгляду яе матэрыяльнага атачэння. Ва ўсе часы знешні выгляд дзяўчыны быў культурна нарміраваны. Убранне – найбольш рухомы, гістарычна зменлівы пласт культуры. На працягу 1920 – 1980-х гадоў заходнепалескі рэгіён зведаў шэраг грамадска-палітычных, сацыяльна-эканамічных пераўтварэнняў,

разам з якімі змянялася прырода культурнай нарматыўнасці, у тым ліку адносна дзявочага касцюма. У гэтай сувязі актуальна разгледзець гэтую частку матэрыяльнай культуры менавіта як праяўленне «сацыяльнага». С. А. Токараў адзначаў: «Матэрыяльная рэч не можа цікавіць этнографа без яе сацыяльнага бытавання, без яе адносін да чалавека – таго, хто яе стварыў, і таго, хто ёю карыстаецца» [1, с. 3]. Абапіраючыся на палявыя матэрыялы, сабраныя падчас экспедыцый па вёсках Заходняга Палесся, разгледзім, як праз успаміны жанчыны артыкулююць асабісты жыццёвы вопыт адносна спецыфікі дзявочага ўбрання ў 1920 – 1980-я гады.

1920 – 1950-я гады – перыяд шырокага бытавання традыцыйнай культуры ў Заходнім Палессі. Знаходжанне тэрыторыі «пад Польшчай», разгортванне ваенных падзей замарудзілі працэс саветызацыі заходняй часткі Беларусі, што прывяло да кансервацыі былога ладу жыцця заходнепалескай вёскі і ў першыя пасляваенныя гады. У наяўных абставінах адзенне, абутак, прадметы хатняга ўжытку вырабляліся з матэрыялаў уласнай вытворчасці. Малодшыя даношвалі адзенне за старэйшымі, за больш заможнымі сваякамі, нешта перадавалася ад маці: *«Усё было самаробленае! Купленага амаль ні было! Пенжакі ткалы, з сукна такога. Гон дэ го (паказвае. – А. Г.) я засовала, каб не мараты. Ну ўжэ эта дэржелы, каб чысцішэ»* (зап. у 2017 г. ад М. М. Хлус, 1934 г. н., у в. Сасновічы, Пінскі р-н); *«В школу я ещѐ ходила в юбке из самотканого клетчатого материала. Мамин пиджак-ватывэць надевала, подпоясовывала его. Пальто мне только потом справили»* (зап. у 2021 г. ад Я. П. Серады, 1937 г. н., у в. Батчы, Кобрынскі р-н).

Святочнае адзенне дзяўчат не мела заўважных адрозненняў ад паўсядзённага: «...добра, калі мелася дзве спадніцы – на кожны дзень і на свята» [2, с. 140]. Новы ўбор шылі, як правіла,

калі дзяўчаты дасягалі перадшлюбнага ўзросту і калі іх трэба было «выводзіць у людзі»: у царкву, на свята і г. д. [3, с. 136]. Гэта было адлюстравана ў фальклоры:

*Там на рэчыцэ, на дошчыцэ,  
Ой, там Настуся пулошчыця.  
Ой, пулошчыця, умываецця,  
У чырывэчкэ вбуваецця.  
Мні чырывэчкэ батько купэв,  
Ой, шоб хурошы хлопэць любэв.  
А мні панчышкэ матэ дала,*

*Шоб хуроша я дівка була* (зап. у 2017 г. ад І. Р. Жук, 1943 г. н., а/г Дзівін, Кобрынскі р-н).

Звычайнай справай для сялян з'яўляўся недахоп абутку. Па гэтай прычыне дзеці рэдка наведвалі школу, часта хварэлі. Калі ў кагосьці была пара ботаў ці туфляў, гэта лічылася раскошай, таму да абутку ставіліся беражліва. Да замаразкаў дзеці хадзілі басанож. Абыходзячы балоцістыя мясціны, лёд, які раставаў, дзеці, каб зберагчы абутак, здымалі яго і неслі ў руках. Істотнай нагодай для набыцця абутку было наведванне царквы. Пры гэтым шлях у храм і назад праходзілі басанож. А ўжо непасрэдна ў царкве абуваліся. Пра гэта сведчаць матэрыялы, сабраныя падчас інтэрв'ю: «*Як схочамо в цэрков іты, то бацька найкэ тапкэ покупляе <...> тай пійдэмо в цэркву*» (зап. у 2019 г. ад Я. С. Данілковіч, 1923 г. н., у в. Здзітава, Бярозаўскі р-н); «*Шлы в цэркву. Нас мама чі баба подвэдэ до речкэ <...> мы ж босіком. В рэчы ногы помыемо, обулы носочки, сандалыкэ і пошлэ в цэркву*» (зап. у 2021 г. ад Я. П. Ізбіцкай, 1954 г. н., у в. Батчы, Кобрынскі р-н).

Асабліва цяжкім было матэрыяльнае становішча ў ваенны і пасляваенны час. Як падкрэсліла рэспандэнт, «*у вайну і пуся ні було ні наварх одажэ, ні чым слатэ*» (зап. у 2018 г. ад

П. С. Балка, 1930 г. н., у в. Лелікава, Кобрынскі р-н). Абутак, як і адзенне, вырабляўся з падручных сродкаў: гумы, дрэва, старых ботаў. Тыповым відам абутку былі «дзеравяшкі» («дэрэв'янкы», «дэрэв'яшкы») і галошы, вырабленыя самаручна з аўтапакрываак: *«Посля войны булы босы. Чый дом ны згорів, мужыкі шукалы старыя чыі сапогі та пэрэшывалы на новае. Дэрэв'яшкы робылы <...> то шлопанці. Тут дэрэво, а тут попрібывае шкурачкы. Их мало хто вмів зробіты»* (зап. у 2021 г. ад Н. С. Юрко, 1932 г. н., у в. Моладава, Іванаўскі р-н); *«З чоровык старых бралы вэрх. Батько з полена бірозового подошву вырабляв і обтягваў тым вэрхом, гвоздікамі прыбываў. То булы дэрэв'янкы»* (зап. у 2021 г. ад В. І. Шульган, 1938 г. н., у в. Судзілавічы, Бярозаўскі р-н).

Выцясненне самаробнага адзення і абутку фабрычным у пасляваенныя гады ў вясковым асяродку адбывалася даволі марудна. Прамысловасць не магла забяспечыць усіх фабрычнымі вырабамі, і насельніцтва не мела дастатковых сродкаў. Магазіны і крамы, дзе дзяўчаты маглі набыць матэрыял для шыцця вопраткі, знаходзіліся пераважна ў гарадах і буйных вёсках: *«В магазін прывозылы матэрыю. Очареді булы такіе, шо нэ допрэшся до того сітцу, як прывэзуць»* (зап. у 2019 г. ад Н. С. Красько, 1933 г. н., у в. Рагозна, Брэсцкі р-н). Некаторыя дзяўчаты шылі сабе ўбранне самастойна, камусьці шыла маці. Вельмі папулярнай асобай на вёсцы была швачка. З часопісаў («Работніца і сялянка», «Сялянка») яна пераймала навамодных ўзоры адзення. Дзяўчаты набывалі ў горадзе тканіну і прыносілі яе да швачак: *«Я поіхала учэтыся. На зэкономленыя деньгі со стіпендіі, помню, куплю ткані і до дому, до тэі швачкэ іду. Швачка модэль нарісуе і шые»* (зап. у 2021 г. ад Е. П. Бурак, 1953 г. н., у в. Оса, Кобрынскі р-н). Аплата за працу ажыццяўлялася не толькі грашыма. Калі швачка была ўда-

вой або адзінокай, дзяўчаты памагалі ёй па гаспадарцы: палолі буракі, бульбу. Калі ў жанчыны былі дзеці, маглі прынесці гасцінец для іх. Напрыклад, белы спечаны хлеб лічыўся належнай падзякай. Бывала, прыносілі вядро клубніц, вішань, якія ў тых часы вырошчваліся толькі ў некаторых гаспадарках. Часам матэрыял набывалі праз анучнікаў. У іх у абмен на анучы можна было ўзяць шэраг тавараў: ніткі, іголки, шпількі, хусткі, калеровую паперу, кальку і іншае. Каб падрыхтавацца да школы, тэхнікума, дзяўчаты імкнуліся самастойна зарабіць. Летам хадзілі ў лес (у ягады, грыбы), а сабраны ўраждай прадавалі і на атрыманыя грошы набывалі туфлі, школьную форму.

Да сярэдзіны ХХ ст. у гардэробе дзяўчат адсутнічала ніжняя бялізна, за выключэннем сарочкі [3, с. 145]: *«Ранішэ ж трусов ны було. Ліфчыков ніхто ні знав»* (зап. у 2017 г. ад І. Р. Жук, 1943 г. н.). Былі выпадкі, калі дзяўчаты нават маглі ўкрасці адна ў адной прадметы бялізны. Рэспандэнт з вёскі Судзілавічы Бярозаўскага раёна падзялілася асабістай гісторыяй аб тым, як яна ў Маскве ўпершыню набыла бялізну. Гэта адбылося ў 1955 г. падчас паездкі на Выстаўку дасягненняў народнай гаспадаркі: *«Як йіхалы в Москву, то трусов шэ ны було ў нас у вёсцы. А батько дав грошый, мо 10 рублюв, і дав колхоз некалькі рублюв. В том обшчэжытці, дэ мэ жылэ, гондэ магазінчык був, ныдалёко. Зашлэ мэ туды...ага сорочки вжэ гэты выявылыся і трусы е»* (зап. у 2021 г. ад В. І. Шульган).

Пазней з'явіліся станікі, якія першапачаткова шылі з паркалю, а пасля набывалі ў краме. Жанчына з вёскі Моладава Іванаўскага раёна апавядала, што станік доўгі час не быў элементом гардэробу вясковых дзяўчат, у адрозненне ад тых, хто вучыўся ў горадзе: *«Культуру соблюдалы тыя, хто вчылыся, а нашы то не»* (зап. у 2021 г. ад Н. С. Юрко).

Паступова ў вясковую культуру ўвайшлі туфлі на абцасах, якія дзяўчаты марылі набыць: *«Бралы мы з сёстрамі катушкі деревянныя для ніток і каблукі з іх робылы. Прыв’яжэм сэбэ тую катушку шнуркамі на тую ногу і ходымо ныбы на каблучках»* (зап. у 2021 г. ад Е. П. Бурак). Гэты элемент гардэробу трапляў у вёску павольна і не адразу быў прыняты. Матэрыялы інтэрв’ю сведчаць аб тым, што нават у 2-й палове 1960-х гадоў настаўнікі не дазвалялі дзяўчатам прыходзіць у школу ў туфлях з абцасамі. Нават форма абцаса павінна была быць «прызнанай» з боку вяскоўцаў: *«У матери моей были туфли с каблуком фигурным. Тогда так не ходили. Говорили: “Такая мода не годится”. Такой каблук не годился, надо был простой. И она бедная их (туфли) заказывала у сапожника, и он из таких пластинок делал мне более простой каблук. Это для меня она делала»* (зап. у 2021 г. ад Я. П. Серады).

Змяненне спосабу вытворчасці прадметаў ужытку трансфармавала стаўленне чалавека да іх. Лёгкасць набыцця рэчаў, іх разнастайнасць маркіравала пачатак новага этапу індывідуальнай біяграфіі [4, с. 53 – 54]. Істотную ролю ў савецкім грамадстве пачала адыгрываць мода. Аб тым, што «модна», вясковыя дзяўчаты перш за ўсё дазнаваліся ад тых дзяўчат, хто выязджаў у горад да родзічаў або на вучобу: *«Прыезжалы старшы дівчата с города, а мы ж то на іх дывэлыся. Мы вжэ засікём: на ійй такая кофта. I вжэ будэш матарэ душэтэ, шо мні такое надо»* (зап. у 2021 г. ад Я. П. Ізбіцкай); *«По выходке, по ходьбе, по одёжке сразу определишь, шо она городская. Были такие, шо уезжали в город или к родственникам пожить. Потом они приезжали и вжэ они отличались одеждою, они придерживались моды»* (зап. у 2021 г. ад М. І. Адаміч, 1940 г. н., у в. Камень, Кобрынскі р-н). Яшчэ адным сродкам інфармацыі былі газеты, часопісы, пазней тэлебачанне: *«Появэлыся*



журналы. З канторы мама прынэсэ журналэ, то мэ вжа давай дывэтысь на тэі картінкі» (зап. у 2021 г. ад З. П. Селях, 1952 г. н., у в. Батчы, Кобрынскі р-н). Праз СМІ трансліраваўся эталонны вобраз дзяўчыны, канструяваліся паняцці «жаночкасьць», «прывабнасць», «сексуальнасць». Адзенне паступова станавілася сродкам самапраяўлення, дэманстрацыі індывідуальнасці, густу. З успамінаў пра пасляваенную штодзённасць: «Я была ещэ совсем малая. После войны мода такая была, и меня это всегда удивляло: женщины одевали красную юбку и белую кофту. А ещэ был валик, волосы закручивали. И сеточки были. Меня вот удивляло, что она такая полная, грудаста, а всё должно быть в обтяжку» (зап. у 2021 г. ад Я. П. Серады). Жанчыны, успамінаючы маладосць, казалі, што моды яны бачылі, часам і зайздросцілі, але для моды ў іх не хапала сродкаў. Сельская гаспадарка была ў заняпадзе, грошай не плацілі, таму працяглы час гардэроб заходнепалескіх дзяўчат складалі традыцыйныя формы ўбрання.

У 1970-я гады адбыўся рост інтэнсіўнасці камунікацыі паміж вёскай і горадам. Павышэнне сацыяльнай мабільнасці прывяло да пашырэння ў побыце прадметаў масавай матэрыяльнай культуры. Праз моладзь «запазычваліся» новыя ўзоры, якія найчасцей не ўспрымаліся ў вясковым асяроддзі: «Прыехала я якось дохаты с учёбы, с города, в прозрачной кофте без комбинешки. Лифчик просвечивался. Пошла в клуб. Это была сенсация! На селе обговаривали, весь колхоз в шоке був» (зап. у 2021 г. ад Н. М. Семянюк, 1955 г. н., у в. Батчы, Кобрынскі р-н). Выцясненне традыцыйных элементаў касцюма навамоднымі не заўсёды расцэньвалася старэйшым пакаленнем як прагрэсіўны факт. Сталыя жанчыны вельмі часта з крытыкай і насмешкай рэагавалі на новыя формы ўбрання, ацэньваючы іх праз прызму апазіцый мужчынскае-жаночае, традыцыйнае-

новае, маральнае-амаральнае. Найбольш тыповай рэакцыяй былі фармулёўкі накшталт: «*Ооой, пушла обезьяна. Ны могла довшу сподныцю одітэ*»; «*О, выставыла груды*». Найдаўжэй непрымальнымі і табуяванымі для дзяўчат і жанчын ў сялянскім соцыуме лічыліся штаны: «*Когда я в первый раз одела брюки, на меня смотрели как на чудо. Мама сказала: “Скынь, шоб я ны бачыла. Скынь, бо люды будуць сміятыся. То я вжэ ны ходыла*» (зап. у 2017 г. ад І. Р. Жук). 1960-я гады – час, калі штаны дзяўчаты апраналі толькі на фізкультуру або як «рэйтузы», «шаровары» пад спадніцу замест цёплых калготак. Але ў 1970 – 1980-я гады усё больш распаўсюджваўся звычай нашэння жанчынамі штаноў, пінжакоў, згладжваліся адрозненні ў мужчынскім і жаночым касцюме, што прыводзіла, як адзначаў расійскі даследчык І. С. Кон у артыкуле «*Битва за штаны...*», да «*паслаблення гендарнай палярывацыі*» [5].

Што тычыцца галаўных убораў, на вёсцы ў канцы 1950-х – пачатку 1960-х гадоў хусткі не зніклі з ужытку. Іх захаванне было звязана з характарам працы сялянак. Хатнія або сельскагаспадарчыя заняткі патрабавалі, каб валасы былі схаваны пад хусткай. Стрыжка валасоў асуджалася: «*Косы мама ні давала одрэзатъ. Як это шоб косы одрезала дзеўка*» (зап. у 2021 г. ад Н. М. Семянюк); «*Куды ж сэб девочка була пострэжона. Я вжэ, можэ, в клас шосты ходыла, сёмы. Пошла до подружки, там прыйіхала ейі сэстра і пострыгла нас. Я прышла додому. Ото дала матэ мэні тоды от всей души*» (зап. у 2021 г. ад Я. П. Ізбіцкай). 1970-я гады – час, калі пачаліся пераняттыя з гарадской культуры «эксперыменты» дзяўчат з валасамі: «*Прыійхала до нас одна з города подстрэжона і покрашэна. Пальцамі показвалі на тую девку, казалы: “Як кубэла з тою грэвою”*» (зап. у 2021 г. ад Е. П. Бурак). Натхнёныя вобразамі кінаактрыс, дзяўчаты пачалі рабіць завіўкі, набываць парыкі,

шыньёны. Упрыгожыць сябе атрымлівалася нават у сітуацыях адсутнасці сродкаў на пакупку. Валасы круцілі на нагрэтыя, цвік, дрот і нават на асадку. Цікавыя звесткі зафіксаваны ў адным з інтэрв'ю: *«З тых кос, што насчэсаеш, одна баба умела робіць косу. Она іх выпрамяляла. Ёй дзеўчата неслі волосьы, што насчэсваеш, і вона робыла. То неяк прычывалэ і крутэлэ тую косу»* (зап. у 2021 г. ад К. А. Корзан, 1945 г. н., у в. Вялікая Гаць, Івацэвіцкі р-н).

Новыя модныя стандарты прадугледжвалі ў тым ліку адмаўленне ад выкарыстання рэчаў «старога ўзору». Элементы традыцыйнага дзявочага ўбрання, такія як хустка або доўгая спадніца, для маладога пакалення 1960-х – 1980-х гадоў былі неэстэтычнымі. Іх захаванне ў гардэробе з цягам часу пачало ўспрымацца як сацыяльна непаспяховасць дзяўчыны, яе маглі заклеймаваць як «старамодную».

Аналіз палявых матэрыялаў, сабраных у вёсках Брэстчыны, сведчыць аб тым, што традыцыйны касцюм захоўваўся да канца 1950-х гадоў. Функцыянальны, утылітарны падыход да элементаў адзення быў характэрны і для пасляваеннай вёскі. Пранікненне ва ўжытак сялян тавараў фабрычнай вытворчасці адбывалася павольна і нераўнамерна, шмат у чым залежала ад забяспечанасці асобных сем'яў, блізкасці буйных гарадоў і шэрагу іншых сацыяльна-эканамічных фактараў. Паступовае пашырэнне сацыяльнай мабільнасці моладзі (выезд на вучобу, працу) аказвала ўплыў на змяненне каштоўнасных арыентацый вясковых дзяўчат, для якіх усё больш значнымі станавіліся ўзоры, характэрныя для гараджанак. Распаўсюджванне ў вёсцы прамысловых тавараў, магчымасць назапашвання рэчаў паўплывалі на змену рэжыму ўзаемадзеяння паміж чалавекам і рэчамі. Разам з пранікненнем гарадской культуры адзенне, у тым ліку касцюм, пачало разглядацца з пункту гледжання

эстэтыкі і прэстыжу. Мяняліся крытэрыі адносна прыгажосці дзяўчыны. Значная ўвага пачала надавацца прычоскам, касметыцы. Канструяванне новага рэчавага свету аказвала істотны ўплыў на дзявочую самаідэнтычнасць і ўспрыманне яе сельскім соцыумам.

## ЛІТАРАТУРА

1. Токарев, С. А. К методике этнографического изучения материальной культуры [Электронный ресурс] / С. А. Токарев. – Режим доступа: [https://journal.iea.ras.ru/archive/1970s/1970/1970\\_4\\_Tokarev.pdf](https://journal.iea.ras.ru/archive/1970s/1970/1970_4_Tokarev.pdf). – Дата доступа: 30.08.2021.
2. «За польскім часам...»: Западная Беларусь в воспоминаниях современников / редкол.: Е. С. Розенблат (гл. ред.) [и др.]. – Брест : БрГУ, 2019. – 172 с.
3. Ракава, Л. В. Эвалюцыя традыцый сямейнага выхавання беларусаў у XX – XXI стст. / Л. В. Ракава. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 311 с.
4. Капкан, М. В. Вещный мир повседневной культуры / М. В. Капкан // Культура повседневности / М. В. Капкан. – Екатеринбург, 2016. – С. 45 – 56.
5. Кон, И. С. Битва за штаны: этикет, мода, политика, идеология [Электронный ресурс] / И. С. Кон. – Режим доступа: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/kon/bitva.php/](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/kon/bitva.php/). – Дата доступа: 30.08.2021.

## РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу предметов одежды западнополесской девушки в 1920 – 1980-е годы. Использование личных полевых материалов помогло более детально проследить специфику трансформации в женской одежде данного региона.

## SUMMARY

The article is devoted to the consideration of the dress of a girl from the Western Polesie in the period of the 1920s – 1980s. The use of personal field

materials helped to trace in more detail the specifics of the transformation of a girl's attire in the region.

*Гуль Н. А.*

## **К ПРОБЛЕМЕ ЭТНОГЕНЕЗА ИНДОЕВРОПЕЙЦЕВ (НА ПРИМЕРЕ ДРЕВНИХ ИНДОАРИЕВ)**

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 15.09.2021)*

Вопросы этногенеза и становления основ государственности всегда были социально значимыми для любого гражданского общества. На данный момент вопрос этногенеза и политогенеза индоевропейцев в академической науке является нерешённым. Древние индоарии, по общепринятой точке зрения, являются древнейшими индоевропейцами. Решение вопроса о прародине и этногенезе древних индоариев повлияет на построение национальных историй множества народов, которые принято считать индоевропейскими.

Процесс перехода от первобытно-общинного строя к первым государственным образованиям у индоевропейцев тесно связан с вопросом этногенеза. До сих пор не определены чёткие критерии для определения уровня развития общества у индоевропейцев. Существует значительный комплекс данных, полученных из различных областей науки (лингвистики, генетики, археологии, геологии и др.), всесторонний анализ которого позволит прийти к выводам об этногенезе индоевропейцев и индоариев.

Данная проблематика возникла ещё в XIX в. благодаря возрастающему интересу к древней истории и появлению переводов древних текстов на современные языки. При увеличении объёма доступных и переведённых текстов стало понятно, что древние языки во многом схожи с современными. Следствием

развития сравнительного языкознания стало создание таблиц родственных слов в древних и современных языках. На основании такого сходства исследователями делается вывод о существовании когда-то общего, единого языка, названного протоиндоевропейским, а группа людей, говоривших на нём, – протоиндоевропейцами.

Однако при изучении процессов этногенеза при помощи методов лингвистики и её производных наук, таких как палеолингвистика и палеофонетика, стоит принимать во внимание некоторые константы. В частности, тождество терминов «язык» и «народ»; широкое использование искусственных построений на основе палеолингвистики, называемых протоязыком; существование единой прародины протоязыка и соответственно, протонарода; расселение из места прародины путём миграций. Считается, что распространение языка происходит как вследствие культурных заимствований, так и насильственным образом и способствует его видоизменению и отделению от протоязыка отдельных ветвей. Немалую роль в этом процессе играет смешение и накладывание протоязыка на уже существующий языковой и культурный субстрат.

Отдельно от лингвистики стоят теории, созданные на основе данных археологии и разработанные М. Гимбутасом, Т. В. Гамкрелидзе – В. В. Ивановым, К. Ренфрю. Однако как лингвистов, так и археологов отличает отсутствие комплексности и слабое использование данных других источников, в том числе литературных, а также отрицание возможности их использования.

В англоязычной историографии появились две группы теории этногенеза ариев – «теория арийского вторжения» и «теории автохтонного происхождения индоариев». Согласно им, древние арии некогда были частью большой группы индо-

европейского этноса. Теории отличались лишь путями миграций индоариев из мест прародины, собственно локализацией прародины и некоторыми характеристиками этого общества.

Первый подход основывается на «теории арийского вторжения» в Древнюю Индию, сформированной в работах У. Джонса, Ф. фон Шлегеля, Ф. Боппа, А. Шлейхера и Ф. М. Мюллера и на данный момент являющейся общепризнанной. Согласно этой теории, протоиндоевропейцы посредством миграций из территорий общей прародины (существует большое количество версий её расположения) вторглись на территорию Северной Индии и оттуда распространились в глубь полуострова. Эта теория имеет различные вариации, в том числе теорию волнового проникновения [3, р. 195 – 302]. Этногенез индоариев следует соотносить с процессами, происходящими на месте индоевропейской прародины и по пути миграций. Основные культурные характеристики общества индоариев, такие как ведическая религия и санскрит, происходят из-за пределов Индии, и их корни стоит искать в регионах, которые определяются как прародина индоевропейцев.

Второй подход объединяет несколько теорий, которые часто называют «теориями автохтонного происхождения индоариев», в их число входит и так называемая «теория выхода из Индии». Её приверженцами стали Ш. Талагери, К. Эльст, Б. Б. Лал. Основным положением этой теории является расположение прародины индоевропейцев в Северной Индии и, как следствие, дальнейшее их расселение по всему континенту путём миграций. Определено несколько возможных путей данных миграций [4, р. 249 – 250]. Этногенез индоевропейцев, согласно этому подходу, связан с территориями Северной Индии и Ирана.

Западная историография, которая основывается на теории вторжения, изначально считала датой прихода индоариев в Индию 1500 г. до н. э. В это время начали складываться веды и пураны [2, р. 570 – 572]. До открытия Хараппской цивилизации считалось, что местное, доарийское, население находилось на весьма низком уровне развития, который не следует рассматривать как исторический. После проведения раскопок в 1920-х годах в долине Инда стало понятно, что это не совсем так. Открытия в Хараппе и Мохенджо-Даро не соотносились с нецивилизованными дасами, а являли собой останки высоко развитой цивилизации, сравнимой с шумерской. Однако существующая теория подверглась незначительной корректировке, более того, исследователи стали считать, что причиной гибели Хараппской цивилизации стало вторжение индоариев. Сейчас данная точка зрения опровергнута [1, р. 289 – 295], и считается, что основной причиной падения столь развитой цивилизации стала экологическая катастрофа.

Однако, несмотря на такие противоречивые находки, процесс становления государственности и этногенеза Древней Индии отождествляют лишь с империей Маурьев. Но некоторые исследователи связывают данное явление с древними ариями и ведийским периодом истории и, более того, пытаются объединить Хараппскую цивилизацию с ведической. Здесь большую роль играют литературные источники, например, «Ригведа».

Данное произведение изучается как сторонниками теории вторжения, так и её противниками. Большое внимание при этом в рамках указанной теории уделяется географии и племенам, упоминаемым в «Ригведе». В «Кембриджской истории Древней Индии» один из разделов главы, посвящённой ведийскому периоду, рассматривает семейные отношения, указывая на близкую привязанность между родителями и детьми. Касательно



социального устройства общества определено, что в ведический период складывается кастовая система, уже существует деревенская община [5, р. 54]. Упомянуто о системе управления государством, во главе которой стоит царь и советники. Однако об окружении царя и его советниках авторам работы известно крайне мало. Также даётся информация о религии, перечисляются основные боги индуизма и их функции. Рассматриваются связи с богами из других культур, в частности проводится параллель между Варуной и Ахура-Маздой.

Существует альтернативный взгляд на древнеиндийскую историю, который основывается на датировке ведийского периода 4600 – 1900 гг. до н. э. Приверженцы этих взглядов зачастую подчёркивают автохтонный характер древнеиндийской цивилизации. Далее излагается взгляд на начало древнеиндийской истории с вышеуказанной точки зрения.

Есть различные мнения о местоположении ранних ведийских королевств. Одна теория помещает эти королевства на север, северо-запад Индии, включая части Афганистана и Ирана. Другая – в район реки Сараю, то есть северо-западнее бассейна Инда – Сарасвати. Теперь эти области известны как Пакистан, Кашмир и Афганистан. В ведийских виршах находят отражение благоговения перед природными силами, что связывают с Гималаями, Индом и Сарасвати. Более тщательные исследования «Ригведы» и археологические находки в Бихаре и Уттар-Прадеше определяют, что там существовали отдельные центры жизнедеятельности людей, самостоятельно от региона, в котором распространились арии.

Касательно вопроса начала индийской истории исследователи, придерживающиеся неклассического взгляда на историю Древней Индии и использующие «Веды» как источник по изучению прошлого, связывают исторический период в Индии с

жизнью первого человека Сваямбхува Ману. Также на основании литературных источников выделяются пять династий, которые произошли от Вайвасвата Ману. Согласно «Ведам», он имел пятерых детей: дочь Илу и четырёх сыновей – Пурураваса, Аюса, Нахуша и Яяти. У Яяти было пять сыновей, создавших свои династии в различных частях Северной Индии. Пуруравас являлся сыном Илы и, завоевав Душанту, стал основателем «лунной династии». Другая династия, начинающаяся с Ману и продолжающаяся через Икшваку, известна как «солнечная династия». Сагор, Бхагиратха и Рама являются самыми знаменитыми царями этой династии. В ранние времена при царях находились мудрецы, советники и духовные наставники. Все они назывались пурохиты. Вашиштва был пурохитом (часто советником всей царской семьи, а не лично царя) «солнечной династии». В «Пуранах» содержится подробная информация о генеалогии, династических правилах, вкладе советников в благосостояние и культурные достижения Индии при различных правителях.

Таким образом представляется начало древней истории Индии и становление в ней первых государств противниками теории вторжения, которые считают использование древних литературных текстов в качестве исторического источника единственно верным. Их оппоненты высказывают мнение о том, что зачастую такие генеалогические цепочки невозможно проверить никакими данными, кроме перекрёстных свидетельств. Однако наиболее часто информация о каком-либо правителе упоминается один раз, и больше ни в каких источниках он не появляется.

Можно сделать вывод о существовании двух различных взглядов на ранний период истории Древней Индии и процесс становления её государственности и этногенеза. От избранной

точки зрения зависит и характер определения основных черт общества древних ариев, его территориальной и временной локализации, связи с индоевропейцами. На современном этапе исторической науки общепринято связывать процесс становления государственности с периодом Маурьев. Лишь вскользь в учебниках по истории Индии упоминаются арийское вторжение и Хараппская цивилизация. Однако есть и другое видение ранней истории Древней Индии и индоариев, которое не является общепринятым и характерно прежде всего для индийских и отдельных западных историков. Таким образом, вопрос этногенеза древних ариев тесно связан с индоевропейской проблемой и, несмотря на большое количество исследований и теорий, всё ещё является нерешённым.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Kennedy, K. *Skulls, Aryans and Flowing Drains : the Interface of Archaeology and Skeletal Biology in the Study of the Harappan Civilization* / K. Kennedy, E. G. L. Possehl. – *Skulls* ; New Delhi : Oxford University Press, 1982. – 295 p.
2. Müller, M. F. *A History of Ancient Sanskrit Literature* / F. M. Müller. – London : Williams & Norgate, 1859. – 607 p.
3. Parpolo, A. *The coming of the Aryans to Iran and India and the cultural and ethnic identity of the Dāsas* / A. Parpolo // *Studia Orientalia*. – 1988. – Vol. 64. – P. 195 – 302.
4. Talageri, S. *The Rigveda: a historical Analysis* / S. Talageri. – New Delhi : Aditya Prakashan, 2000. – 520 p.
5. *The Cambridge History of India : in 6 vol.* / ed.: E. J. Rapson. – London : Cambridge University Press, 1922. – Vol 1. – 736 p.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме этногенеза и становления государственности у индоевропейцев на примере данных общества древних индоариев. Автор выделяет два подхода к изучению этногенеза у древних индоариев. Первый подход определён как «теория арийского вторже-

ния», второй представляет собой группу теорий под общим названием «теории автохтонного происхождения индоариев». Исходя из этих подходов, определяются основные характеристики общества древних индоариев.

#### SUMMARY

The article is devoted to the problem of ethnogenesis and the formation of statehood among the Indo-Europeans on the example of data from the society of the ancient Indo-Aryans. The author identifies two approaches to the study of ethnogenesis among the ancient Indo-Aryans. The first approach is defined as «The Aryan Invasion Theory», the second is a group of theories under the general name «The theory of the indigenous origin of the Indo-Aryans». Based on these approaches, the main characteristics of the society of the ancient Indo-Aryans are determined.

*Гурко А. Викт.*

### **О НЕКОТОРЫХ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ БЕЛОРУССКИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ КИТАЙСКИХ ПСИХОФИЗИЧЕСКИХ ПРАКТИК**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 01.09.2021)*

В 2014 г. в рамках белорусско-румынского проекта «Китайские традиции в современной культуре Беларуси и Румынии: влияния и заимствования» нами в поле проблематики этнологических и антропологических исследований было начато изучение основных закономерностей распространения в Беларуси и Румынии китайских психофизических практик в 1980-х – 2015 гг. В 2021 г. это исследование было продолжено в рамках темы «Китайские традиции в Беларуси в конце XX – начале XXI века и их влияние на развитие национальной культуры Республики Беларусь» НИР «Развитие национальной идентичности этнических общностей Республики Беларусь», подпро-

грамма «Культура и искусство» ГПНИ на 2021 – 2025 гг. «Общество и гуманитарная безопасность белорусского государства».

В данной публикации представлены некоторые сравнительные результаты этих исследований.

Цель работы – установление основных закономерностей влияния китайских психофизических практик на культуру и этническое самосознание последователей.

Задачи – установить области соприкосновения и взаимодействия элементов китайских традиций в материальной, духовной культуре, этническом самосознании последователей китайских психофизических практик (практикующих ушу, цигун, разные направления медитации).

С целью определения влияния элементов китайских традиций на культуру белорусов нами было опрошено 55 респондентов, интересующихся данным вопросом на уровне изучения и усвоения определённых техник – психофизических практик, других элементов китайской культуры (языка, каллиграфии, теории китайской медицины, философии, чайной культуры и т. д.). При этом 33 респондента были опрошены в 2014 – 2016 гг. и, 22 – в 2021 г., что предоставило возможности для сравнений [1].

В исследовании материальной культуры последователей китайских психофизических практик мы обратили внимание на наличие некоторых особенностей, главным образом в культуре приёма пищи, отчасти в элементах интерьера, при использовании специфической символики, в одежде.

В вопросах выбора продуктов питания и культуре потребления пищи установлено следующее. Особенности в питании присутствуют примерно у половины респондентов. Из них большинство указало на ограничения в употреблении мясных

продуктов, в единичных случаях – в употреблении алкоголя, кофе, молока, рыбы, жирной и острой пищи, углеводов и сахаросодержащих продуктов. Характер данных ограничений указывает на то, что большинство респондентов, практикующих психофизические китайские системы упражнений, имеет различные отклонения в здоровье и, вероятно, рассматривает эти практики как путь восстановления здоровья. Данный тезис подтверждается тем, что особенности в питании присутствуют только в группах любителей. Профессиональные тренеры ушу указывают лишь на ограничения в употреблении алкоголя и кофе [1].

По данным нашего исследования 2014 – 2016 гг., в питании респонденты предпочитают блюда белорусской и европейской кухни – около 28%, восточной кухни – около 6%; у остальных 66% нет предпочтений.

Опрос 2021 г. показал, что в числе китайских блюд, знакомых белорусам, – битые огурцы, курица гунбао, суп Лосыфэнь, утка по-пекински, дзяодзы (пельмени), вонтон, тяхан (говядина по-сычуаньски), рыба-белка, мабодофу (соя с рисом в остром соусе), жареный рис, лапша, баоцзы-рис, жареное мороженое, печенье с предсказаниями. Один респондент указал, что знает практически все блюда китайской кухни [1].

По результатам исследования 2014 – 2016 гг. зелёному чаю отдают предпочтение 54,5%, чёрному – 36%, 3% респондентов употребляет все виды, 6% не придают значения вопросу выбора чая. Из числа опрошенных 45% указали конкретные виды китайского чая, который предпочитают: улун, пуэр, белые сорта, красный чай. 1 человек отдаёт предпочтение японскому чаю сенча. В чайной церемонии участвовало лишь 6 человек, 5 из них указали, что присутствовали на чайной церемонии в китайском стиле.

Опрос 2021 г. показал, что респонденты, с одной стороны, стали более избирательны в части ассортимента китайских видов чая; с другой – потребление чая; вопреки формирующимся стереотипам, нередко не связано с их увлечением отдельными китайскими традициями. Только 8 респондентов (40%) указали, что предпочитают пуэр, дахунпао зелёный, улун, молочный улун, тегуаньинь, лунцзин, белый чай, характерные для китайской традиции, баочжун, лишань, дунфан мэйжэнь, тайча, кудин. Из числа респондентов четверо используют специальную посуду для дегустации чая, чайные фигурки [1].

Китайские традиции питания и приготовления пищи в целом рассматриваются как часть некоей «восточной традиции». Ритуалы чаепитий («чайных церемоний») в большинстве случаев конструируются их организаторами и участниками с использованием элементов как китайских традиций чаепития, так и пришедших из других культур.

Исследование 2021 г. показывает, что китайские традиции в общей системе питания респондентов представляют собой определённый сегмент, не являющийся доминирующим в большинстве случаев. При этом с течением времени всё больше внимания уделяется свойствам привычных продуктов, из китайской культуры заимствуются некоторые технологии приготовления и использования. Несколько уменьшилось количество респондентов, потребляющих оригинальные сорта китайского чая, что, вероятно, связано с сужением рынка, вызванным пандемической ситуацией 2020 – 2021 гг.

Результаты опросов указывают на то, что степень влияния религиозных традиций (в части соблюдения постов) на выбор системы питания снижается. Это способствует росту толерантности как к элементам китайских традиций питания, так и к активизации межкультурного диалога в целом.

Как показали наши опросы, занятия китайскими психофизическими практиками в незначительной степени влияют на предпочтения респондентов в выборе повседневной и спортивной одежды, специфической символики. По результатам исследований 2014 – 2016 гг. большинство опрошенных (63,6%) указало, что в повседневной одежде предпочитают европейский стиль, 21% не придаёт значения носимой одежде, 6% считают, что главный критерий в выборе одежды – комфортность; предпочитает спортивный стиль в одежде один человек. И только два респондента указали, что выбрали китайский стиль для повседневной носки. Аналогичная картина и с выбором одежды для занятий психофизическими упражнениями: только двое из числа опрошенных указали, что используют специальные традиционные костюмы для занятий ушу. Исследование 2021 г. показывает, что европейский стиль в одежде предпочитают уже 75% респондентов, 25% не придают значения одежде. При этом в двух случаях респонденты указали, что главные критерии – удобство, комфортность и уместность [1].

На вопрос о символике украшений, связанных с практиками, по итогам исследований 2014 – 2016 гг., 24% респондентов ответили, что носят изображения монады Инь-Ян, китайские монеты, ожерелье с китайским узлом, браслет из камня, талисман «журавлик»; также сообщалось о татуировках с изображением Инь-Ян и дракона. В 2021 г. лишь один респондент указал, что носит изображение монады Инь-Ян, двое сообщили о ношении нательных крестиков [1].

В интерьерах квартир почти у половины респондентов в 2014 – 2016 гг. присутствовали элементы культуры народов Юго-Восточной Азии: предметы фэн-шуй, буддийская символика, веера, украшения, благовония. Как предмет интерьера отмечались плитки чая и чайные принадлежности. Как показал



опрос 2021 г., в интерьере респондентов появилось декоративное оружие, традиционная китайская живопись, вырезанные из бумаги в традиционной китайской технике символы животных, календарь с иероглифом «здоровье», вышитые на ткани иероглифы, изображение Великой Китайской стены, чётки, курильницы для благовоний, колокольчики, поющие чаши [1].

Оценивая в целом степень присутствия в быту респондентов предметов, связанных с элементами китайской культуры, равно как и с элементами культуры других народов Восточной и Юго-Восточной Азии, отметим, что данная характеристика не является доминирующей. Главным образом эти предметы присутствуют у людей, непосредственно практикующих китайские психофизические системы – инструкторов, наставников, и нередко выполняют функцию символа идентичности с определённой группой. Некоторая часть респондентов сообщила об использовании в своей жизни принципов фэн-шуй для ритуальных действий по гармонизации пространства. Для многих опрошенных китайские предметы – это просто сувениры, связанные с посещением Китая. Постоянное ношение китайской символики заметного распространения не получило. Во 2-й половине 2010-х годов в Беларусь прибыло значительное количество китайцев, и белорусы смогли убедиться в их вполне европейском стиле одежды, использовании ими современных аксессуаров моды. Вероятно, это повлияло на снижение среди жителей Беларуси ценности символов, воспринятых из фильмов с историческими сюжетами в качестве неременного атрибута традиционных китайских психофизических практик.

Результаты исследования духовной культуры 2014 – 2016 гг. показали, что почти 79% соотнесли себя с христианской традицией (с православной около 73% респондентов, католической – 3%, протестантской – 3%), с новыми религиями –

6% (Сахаджа-йога, Вера Бахаи), с атеистическим мировоззрением – 3%, к неверующим отнесли себя 12%. Результаты исследования 2021 г. свидетельствуют, что почти 65% соотносят себя с христианской традицией (из них 35% – с православием, почти 12% – с католицизмом, более 17% – с протестантизмом), более 17% сообщили о языческих воззрениях, один человек – о своём даосском мировоззрении, почти 12% отнесли себя к неверующим. [1]. Таким образом, за 5 лет, прошедших со времени проведения нашего первого исследования, в среде людей, практикующих различные китайские психофизические системы, наметилась тенденция к изменению структуры религиозности. Можно предположить, что снижение интереса к кодифицированным религиям является общей тенденцией последних лет. Вероятно, это связано с тем, что в экстремальных условиях пандемии COVID-19 были зафиксированы случаи смерти от этого заболевания не только среди обычных верующих, но и среди высоких иерархов различных конфессий. В то же время наблюдается интенсивный поиск эффективных средств и методов защиты от этого заболевания в недрах традиционной культуры. Статистически их эффективность доказать сложно, но каждый случай облегчения болезни, улучшения самочувствия активно обсуждается в сети Интернет, что стимулирует дальнейшие поиски как в родной традиции, так и в экзотических для данного региона. Этим можно объяснить распространение языческих практик, а также нетипичных для Беларуси элементов мировоззрения даосизма.

По итогам опросов 2014 – 2016 гг. почти половина респондентов (48%) сообщила о том, что регулярно практикует медитативные техники – медитацию чань/дзен-буддизма, даосской йоги; один – медитацию нейгун («внутреннюю работу» ушу), техники различных школ индийской йоги, другие совре-

менные методики. Непосредственно китайские медитативные техники использовали лишь 12% респондентов. Результаты исследования 2021 г. показали, что более 33% респондентов практикуют медитативные упражнения, при этом распространены китайские системы (тайцзицигун, оздоровительный цигун яншэнгун), а также даосская практика нэйдан. Лишь один респондент сообщил о том, что практикует йоговскую дыхательную гимнастику [1]. С возрастанием в последние годы количества контактов с носителями традиции из Китая исчезла потребность в компенсации недостатка информации о собственно китайских практиках синкретическими сведениями и техниками из других восточных систем. Поскольку занятия медитацией являются сопутствующими лишь отдельным направлениям ушу и оздоровительных практик, в результате получения информации из достоверных источников можно утверждать, что произошло снижение числа респондентов, интересующихся медитацией.

В ходе исследований 2014 – 2016 гг. было установлено, что около половины респондентов используют в повседневной жизни сведения из китайского календаря, гороскопов, принципов фэн-шуй. К традиционной китайской практике прогнозирования ситуации при помощи «Книги перемен» (И-цзин) прибегали 12% из числа опрошенных.

Результаты опроса 2021 г. показали, что принципы фэн-шуй использует чуть более 18% респондентов, в то же время сведения китайского календаря применяет в жизни 36,4%, «Книгу перемен» для прогноза развития ситуации используют почти 24%.

Такую ситуацию можно объяснить тем, что толкование китайского календаря, гороскопов, фэн-шуй является частью массовой культуры, получившей распространение через сред-

ства массовой информации не только в Беларуси, но и в странах Запада в целом.

Как видно, интерес к китайским практикам возрастает, что можно связать с тенденцией снижения значимости привычных ориентиров, поиском компенсаторных методик для ориентации в быстроменяющихся обстоятельствах современной жизни.

Знакомство с элементами китайской духовной культуры в незначительной степени влияет на сложившиеся у жителей Беларуси предпочтения в области праздничной культуры. В то же время китайский Новый год, по данным исследований 2014 – 2016 гг. отмечали 30% опрошенных, в 2021 г. этот показатель возрос до 36%. В 2021 г. некоторые респонденты назвали значимым для себя китайский Праздник середины осени. Также отмечают Всемирный день тай-цзи и цигун [1].

Белорусы, практикующие китайские психофизические системы, проявляют значительный интерес к культуре Китая в целом. Главным образом, их привлекает духовная составляющая: китайская философия, бережное отношение к традициям, в числе которых важное место занимает уважение к старшим, основанное на конфуцианских принципах. Немаловажное значение имеют китайские традиции «пестования жизни» – заботливого отношения ко всему живому, прежде всего к собственному телу, физическому и психическому здоровью. Основанные на даосских подходах методы укрепления здоровья и prolongation жизни воспринимаются белорусскими последователями как «более здоровые принципы жизни, по сравнению с западными». Элемент увлечённости восточной экзотикой также присутствует.

Существенным фактором в распространении в Беларуси китайских психофизических практик являются источники ин-

формации. Как показало наше исследование, главным источником, формирующим представления опрошенных о китайских психофизических системах в настоящее время, являются курсы и семинары, где происходит непосредственная передача элементов китайской традиции. По итогам опросов 2014 – 2016 гг., более 60% назвали посещение семинаров основным способом обучения. Около 40% респондентов получают информацию из кино и видеофильмов, книг. В 2021 г. более 42% респондентов сообщили, что регулярно занимаются в группах у отечественных инструкторов, более 26% посещают обучающие семинары за рубежом, около 30% занимаются самостоятельно, используя книги и фильмы. В то же время более 26% респондентов проходят обучение на интернет-семинарах.

Интернет в числе основных источников информации по итогам опросов 2014 – 2016 гг. назвали около 70% респондентов. В условиях ограничений передвижений и контактов, связанных с пандемией COVID-19, Интернет становится всё более значимым пространством, где происходит как обмен информацией, так и обучение техникам ушу, цигун. Это объясняет причину, по которой в 2021 г. уже около 78% респондентов назвали Интернет в числе основных источников информации.

Большинство респондентов получает необходимые навыки и знания от инструкторов, проходящих обучение у китайских учителей. Около 25% в опросах 2014 – 2016 гг. сообщили, что получали опыт и знания непосредственно у наставников из Китая. По результатам опроса 2021 г. об обучении у китайских преподавателей и мастеров сообщили около 30% респондентов. Как оказалось по итогам опроса 2021 г., более 36% респондентов в той или иной степени знакомы с китайским языком.

Подводя итоги, отметим, что в повседневную жизнь значительной части респондентов вошли элементы китайских тра-

диций духовной и материальной культуры. Многие из них (традиции питания, психофизические упражнения, календарные ритмы) заимствуются не только из эстетических соображений, но и как средство общего оздоровления организма. Большинство респондентов, практикующих китайские методы самосовершенствования, сохраняет своё традиционное этническое и конфессиональное самосознание, воспринимает элементы китайских традиций через призму собственной культуры. Китайские психофизические практики являются своеобразным мостом между белорусской и китайской культурами. Это способствует плодотворному межкультурному диалогу и на уровне межличностных контактов граждан Беларуси и Китая, а также общественных организаций, государственных структур двух стран.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д 98.

#### РЕЗЮМЕ

В статье представлены результаты полевых этнологических исследований, особенности материальной и духовной культуры белорусских последователей китайских психофизических практик. Установлено, что элементы китайских традиций включены в повседневную жизнь не только из-за их эстетического смысла, но и как средство общего оздоровления. Многие из респондентов практикуют медитацию, отмечают китайский Новый год, знакомы с китайским календарём, искусством композиции фэн-шуй. Китайские психофизические практики являются своеобразным мостом между белорусской и китайской культурами.

#### SUMMARY

The article presents the results of field ethnological research, features of the material and spiritual culture of Belarusian followers of Chinese psy-

chophysical practices. It was found that elements of Chinese traditions are included in everyday life not only because of their aesthetic meaning, but also as a means of general health improvement. Many of the respondents practice meditation, celebrate the Chinese New Year, are familiar with the Chinese calendar, the art of feng shui composition. Chinese psychophysical practices are a kind of bridge between the Belarusian and Chinese cultures.

*Ізергіна А. М.*

## **ДА ПЫТАННЯ ФАРМІРАВАННЯ ЭТНАКУЛЬТУРНЫХ СТРАТЭГІЙ МОЛАДЗІ ГРОДЗЕНШЧЫНЫ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН  
Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2021)*

Артыкул падрыхтаваны ў межах праекта БРФФД № Г20Р-020

Маладое пакаленне выступае ў ролі не толькі аб'екта сацыяльных інавацый, але і актыўнага суб'екта апошніх, бо ў адваротным выпадку грамадства асуджана на стагнацыю і самаразбурэнне: умовай выжывання беларускага грамадства і яго перспектывай з'яўляюцца пазіцыя і дзейнасць моладзі ў сучаснасці і недалёкай будучыні. Якія каштоўнасці прымае і не прымае моладзь сучаснай Беларусі, як яны злучаюцца з каштоўнасцямі папярэдніх пакаленняў, што панавалі ў грамадстве доўгі час – адна з важных праблем сацыялізацыі і фарміравання этнакультурных стратэгіяў маладога пакалення Гродзенскай вобласці ў прыватнасці і Рэспублікі Беларусь увогуле.

Асаблівасцямі трансфармацыі сучаснага свету (глабалізацыяй, з аднаго боку, і рэгіяналізацыяй – з другога) вызначаецца неабходнасць аналізу ўзаемадзеяння моладзевых субкультур і базавай культуры грамадства. Працэс глабалізацыі прыводзіць да пашырэння кантактаў паміж рознымі народамі і іх культурамі, інтэнсіўнага абмену культурнымі фондамі і, такім чынам, да ўніфікацыі нацыянальных культур і зніжэння культурнай

разнастайнасці. Зваротны працэс рэгіяналізацыі звязаны з імкненнем нацыянальных культур захаваць сваю самабытнасць і цэласнасць. З аднаго боку, субкультура – гэта культура меншасці людзей, якая вылучаецца з пануючай культуры (грамадства ў цэлым), з другога боку, яна фіксуе наяўнасць розных культур у межах аднаго грамадства.

Субкультуры – гэта пэўныя падкультуры, ці культуры ў культуры. Гэтыя падсістэмы адрозніваюцца ад базавых тым, што яны з’яўляюцца няпоўнымі, частковымі, характарызуюцца сваімі спецыфічнымі рысамі, ладам жыцця, светаўспрыманням і г. д. Акрамя таго, яны нясуць у сабе асаблівасці базавай культуры. У межах дадзенага артыкула будуць разгледжаны асноўныя заканамернасці ўплыву традыцыйных і новых форм культуры на этнакультурныя стратэгіі моладзі Гродзеншчыны на прыкладзе двух накірункаў моладзевых субкультур: спартыўна-экстрэмальны (байкеры) і творча-імітацыйны (рэканструктары).

Крыніцай даследавання сталі сродкі масавай інфармацыі, Інтэрнэт і палявыя матэрыялы, сабраныя аўтарам на працягу 2020 г. у двух самых вялікіх гарадах Гродзенскай вобласці – Гродна (абласны цэнтр) і Лідзе (раённы цэнтр). Пры зборы палявога матэрыялу па тэме даследавання знайшоў пацвярджэнне тэзіс С. С. Калеснікавай, што асаблівасці жыцця ў вялікім горадзе ствараюць перадумовы для аб’яднання моладзі ў разнастайныя групы, рухі, што з’яўляюцца агульным фактарам, фарміруюць калектыўную свядомасць, калектыўную адказнасць і агульныя паняцці аб сацыяльна-культурных каштоўнасцях [4]. Інфарманты ў іншых гарадах часта не маглі назваць наяўныя субкультуры, але як маладыя, так і дарослыя жыхары населеных пунктаў Гродзенскай вобласці выдатна ведаюць розныя моладзевыя плыні.



Дыферэнцыяцыя беларускага грамадства 2000 – 2010-х гадоў параўнальная з аналагічнымі працэсамі, якія праходзяць у заходніх краінах. Прынцыповай асаблівасцю сучасных моладзевых аб'яднанняў на тэрыторыі Беларусі з'яўляецца іх арыентацыя на мадэлі паводзін у развіцці, таму неабходна ўспрыманне розных формаў моладзевых аб'яднанняў як структурнага элемента культуры сучаснага беларускага грамадства, у якім фарміруюцца новыя жыццёвыя стылі, стэрэатыпы мыслення маладога пакалення і г. д. [3; 6 – 9].

Этнакультурныя стратэгіі моладзі вызначаюцца як сацыяльна абумоўленая сістэма арыентацыі чалавека на доўгатэрміновую перспектыву, што ўключае патрэбы, мэты, каштоўнасці і рэсурсы, якія развіваюцца і вызначаюць характар жыццёвай актыўнасці чалавека. Напрыклад, для ўдзельнікаў школы традыцыйнага лука ў горадзе Ліда важным з'яўляецца пытанне захавання, рэканструкцыі старонак гісторыі: *«З аднаго боку, зараз дамінуе сучасная тэхніка, але веданне сваёй гісторыі, дотык да яе праз культуру традыцыйнага лука – гэта не проста спусціць пальцы з цецівы, гэта адмысловая манера паводзін чалавека. Чым больш знаёмішся, тым больш разумееш, колькі мы не ведаем пра нашу гісторыю, пра традыцыі, якія былі некалькі стагоддзяў таму. Мы праводзім майстар-класы, удзельнічаем у фестывалях, стараемся людзям расказаць, паказаць гэтую гісторыю, каб яны самі дакрануліся. Сёння ёсць магчымасць доступу да вялікай колькасці інфармацыі, рэканструктарскі рух ідзе наперад. Напрыклад, той жа самы раскрой адзення»* [1]. Паміж сабой удзельнікі маюць зносіны і на беларускай, і на рускай мовах, для працы з крыніцамі таксама неабходна веданне англійскай, польскай моў. Нацыянальныя сімвалы для інфармантаў – гістарычныя асобы, помнікі – усё, што звязана з гісторыяй і культурай Беларусі.

Развіццё рэканструкцыі на сённяшні дзень ідзе вельмі хутка, чаму спрыяюць абмен паміж калектывамі і наяўнасць вялікай інфармацыйнай базы: доступ праз Інтэрнэт да крыніц на іншых мовах. Адбываецца спалучэнне традыцыйнага (што ведалі да сённяшняга дня) і новага (што было выяўлена дзякуючы аналізу крыніц). Рэспандэнты адзначылі: *«Вельмі добра сёння мець такі інфармацыйны багаж і доступ. Пяць гадоў таму мы столькі не ведалі. Сёння і крой іншы адзення, рыхтавалі, аказваецца, так, а лукі былі такога выгляду. Атрымліваецца на тое, што мы ўжо ведалі – гэта ўжо ў некаторай ступені традыцыя, прыносім новыя элементы. Гэты працэс самаадукацыі ідзе настаянна»* [1].

Нягледзячы на даволі распаўсюджаныя негатыўныя стэрэатыпы аб аб'яднаннях байкераў, у цяперашні час яны носяць пераважна мірны характар. Адным з такіх аб'яднанняў з'яўляецца мотаклуб «Devoid of Rights MCC», заснаваны ў 1998 г. Сёння ў яго склад уваходзіць некалькі дзясяткаў матацыклістаў з Беларусі, Расіі, Польшчы: *«Асноўныя мэты і задачы клуба – прыцягненне цікавасці да тэхнічнай творчасці; папулярызацыя актыўнага ладу жыцця; далучэнне да асноўных паняццяў байкерскага руху»* [1]. Да асноўных напрамкаў дзейнасці клуба адносяцца: павышэнне тэхнічнай пісьменнасці членаў клуба; правядзенне паездак па гістарычных і памятных месцах; наведванне злётаў і фестываляў; супрацоўніцтва з мотаклубамі і мотааматарамі іншых рэгіёнаў рэспублікі і замежных краін; правядзенне паказальных і дабрачынных акцый.

Разглядаючы моладзевыя субкультуры як аб'яднанні, вылучым тры ўзроўні: макра-, меза- і мікра-. На мікраўзроўні субкультуры ўключаюць міжасобасныя зносіны ўдзельнікаў і прадуладжваюць схемы і сцэнарыі паводзін у адпаведных штодзённых сітуацыях. Мезаўзровень (прамежкавы ўзровень)

субкультуры – гэта пласт, які складаецца з невялікіх груп, звязаных паміж сабой каналамі камунікацыі. На гэтым узроўні міжгрупавыя зносіны грунтуюцца на адзінай дзейнасці, што адначасова з’яўляецца і полем перадачы інфармацыі, і магчымасцю дасягнення ўзаемаразумення. Макраўзровень субкультуры – гэта яе ўзаемадзеянне з інстытуцыянальным узроўнем грамадства, характар гэтага ўзаемадзеяння з’яўляецца не толькі асабістым выбарам кожнага члена субкультуры, але і часткай яе знешняй палітыкі. Яркімі прыкладамі ўзаемадзеяння прадстаўнікоў субкультуры і розных інстытутаў Рэспублікі Беларусь з’яўляюцца фестывалі, дзе прадстаўлены нацыянальныя традыцыі ў межах розных напрамкаў і розных рэгіёнаў. Напрыклад, байк-фестывалі [10], якія збіраюць мноства гасцей не толькі з гарадоў Беларусі, але і з краін блізкага замежжа (Расіі, Літвы, Латвіі, Эстоніі, Украіны, Польшчы); рэканструктарскія фестывалі [2; 5]. На фестывальных мерапрыемствах штогод прысутнічае вялікая колькасць моладзі не толькі з Беларусі, але з замежных краін, што спрыяе кансалідацыі, аднаўленню ідэнтычнасці і мовы, актыўнай рэпрэзентацыі нацыянальных традыцый на міжнароднай арэне.

Сучасная культура ва ўмовах глабалізацыі характарызуецца тым, што, з аднаго боку, сціраюцца адрозненні паміж культурамі, індывідамі, з другога – назіраецца працэс захавання, рост этнічнай самасвядомасці ў сувязі з сацыяльнымі трансфармацыямі. Згодна з аналізам апублікаваных крыніц і палявых матэрыялаў, важным з’яўляецца фарміраванне пазітыўнай этнічнай ідэнтычнасці асобы на сучасным этапе – гэта аснова талерантных паводзін і ўмова мірнага суіснавання этнасаў.

Пазітыўная этнічная ідэнтычнасць фарміруецца ў народаў, якія ведаюць і любяць сваю культуру і гісторыю. Нацыянальна-

культурныя рухі, што спрыяюць адраджэнню беларускай мовы і традыцый, – гэта прагрэсіўная з’ява нашага часу. Паводле сабраных намі палявых матэрыялаў, прадстаўнікі ўсіх апытаных моладзевых аб’яднанняў ставяцца да гэтага станоўча: *«Такой добрай традыцыяй стала падарожжа па памятных мясцінах Беларусі, знаёмства з яе гісторыяй. Як прыклад таго, як можна папоўніць прабел у ведах. Гэта вельмі добра, што мы ездзім, знаёмімся, адкрываем для сябе нешта новае»* [1]. Цікаваць да культуры свайго народа будзе спрыяць фарміраванню пазітыўнай этнічнай ідэнтычнасці.

Матэрыялы інтэрв’ю пацвярджаюць фарміраванне пазітыўнай этнічнай ідэнтычнасці прадстаўнікоў моладзевых субкультур Гродзенскай вобласці. Вылучым наступныя кампаненты: кагнітыўны (сістэма этнічных уяўленняў, куды ўваходзіць «мы-вобраз» этнічнай групы і ўяўленні пра іншыя этнасы); эмацыянальна-ацэначны (станоўчыя этнічныя пачуцці ў адносінах да «мы»-вобраза і традыцый іншых этнасаў); паводзінскі (індывідуальныя стратэгіі асобы ў якасці члена этнічнай групы). Так, адзін з удзельнікаў школы традыцыйнага лука ў горадзе Ліда паведаміў: *«Удзельнікі клуба – беларусы, хтосьці шмат гадоў займаецца рэканструкцыяй, хтосьці толькі прыйшоў, але цікавай для нас з’яўляецца гісторыя <...> Шмат стагоддзяў таму ў ваколіцах Ліды пасяліліся татары, пазней габрэі. Вельмі змяніла структуру насельніцтва Ліды Другая сусветная вайна, але захаваліся прынцыпы жыцця – талерантнасць. У горадзе сёння пражываюць беларусы, рускія, палякі, ёсць габрэі (трохі, але ёсць) – ніхто нікога не крыўдзіць. У канфесійным плане – у праваслаўных вялікае свята, у нас дома не прынята нешта рабіць, і тое ж самае наадварот: у нас (каталікоў. – А. І.) свята – праваслаўныя імкнуцца нічога не рабіць. У нашым асяроддзі знаёмых і сваякоў так і*

*ёсць. Займаючыся рэканструкцыяй, аднаўляем старонкі гісторыі і дзелімся сваёй інфармацыяй з іншымі, раскажваем, паказваем – людзі цікавяцца сваёй гісторыяй, якая з'яўляецца вельмі багатай. Вельмі прыемна пачуць словы падзякі» [1].*

Этнакультурныя адаптацыі маладога пакалення Гродзенскай вобласці як форма наратыву, створанага калектывам людзей для прадстаўлення саміх сябе, пастаянна змяняюцца. Працэсы фарміравання этнакультурнай ідэнтычнасці прадстаўнікоў моладзевых субкультур у Беларусі маюць шэраг агульных рыс з працэсамі канструявання ідэнтычнасці ў найбуйнейшых еўрапейскіх дзяржавах, па часе праходзяць з невялікім спазненнем. Асаблівасць у Беларусі – арыентацыя на правядзенне вольнага часу або абмен інфармацыяй. Згодна са словамі інфарманта, «*наш клуб (байкераў. – А. І.) – гэта аб'яднанне людзей розных узростаў, сфер дзейнасці, але нас аб'ядноўвае цікавасць да тэхнікі, такога ладу жыцця. Клуб – гэта месца зносін з людзьмі, якія думаюць гэтак жа, як і ты. Выпадковыя людзі – яны прыходзяць і сыходзяць, а каму ўсё гэта цікава, застаюцца. Мы разам вандруем, займаемся арганізацыяй фестываляў» [1].*

У некаторай ступені новыя формы моладзевых субкультур – з'ява «гэта цяпер модна», некаторыя з іх набываюць дадатковыя характарыстыкі. Фарміраванне новых этнакультурных адаптацый адбываецца ўвесь час, што звязана з паняццем этнічнай ідэнтычнасці як дынамічнай асабістай адукацыі, якая можа змяняцца на працягу ўсяго жыцця пад уплывам розных абставін і патрабаванняў самога індывіда. Адметнай асаблівасцю рэгіёна, па прычыне яго памежнага становішча, з'яўляецца адносна разнастайнасць формаў розных напрамкаў субкультуры: танцавальная культура розных стыляў (джаз-фанк, джаз-мадэрн, стрыт-джаз, лірычны джаз, хай хілз, гоу-гоу, хіп-хоп,

кантэмпарары, стрып-дэнс, лэдзі стайл), кікбоксінг, фан-клубы, клубы гістарычнай рэканструкцыі і г. д. Такія формы дзейнасці, як Гродзенскі моладзевы цэнтр, страчваюць характарыстыкі субкультуры, уласцівыя ім у канцы 1980-х гадоў.

Прааналізаваўшы палявы матэрыял, адзначым, што на сённяшні дзень прадстаўнікі моладзевых субкультур байкераў і рэканструктараў Гродзенскай вобласці – полікультурна арыентаваныя асобы, што з’яўляецца важным ва ўмовах зменлівага грамадства, а таксама значна пашырае адаптацыйныя магчымасці асобы: *«Рэканструктар – чалавек, які займаецца ўсім патроху. Спачатку нічога не ведаеш, а потым усё больш і больш інфармацыі, і гэта ўжо не хобі, а частка жыцця. Мы жывем у сучасным грамадстве, немагчыма “сысці” ў сярэднявечча і не цікавіцца, што адбываецца навокал. А чым больш цікавішся, чым больш хочацца даведацца, тым больш можаш параўнаць і атрымаць адказаў на свае пытанні»* [1].

На фарміраванне такой асобы ўплывае як яго бліжэйшае асяроддзе – сям’я, так і грамадства, у якім ён жыве: *«Можна, гадоў 30 таму не было неабходнасці ведаць так шмат, але цяпер, як той казаў, хто валодае інфармацыяй – той валодае светам. У маім жыцці цікавасць да інфармацыі неяк само сабой, ты чытаеш, даведваешся новае, а калі прыйшоў у клуб, аказваецца, я не адзін такі. Тут мы можам абмеркаваць розныя пытанні, не толькі звязаныя з матацыкламі, кожны выказваецца, дыскутуем. Усё ведаць немагчыма, але арыентавацца ў тым, што вакол цябе, – так. Па-іншаму быць не можна»* [1]. Фарміраванне полікультурнага індывіда, з аднаго боку, адпавядае сучасным умовам, у якіх безумоўнае прытрымліванне «традыцыйнай» мадэлі культуры часта не эфектыўна. З другога – падобная стратэгія выхавання дазваляе індывіду і этнічнай супольнасці ў цэлым захаваць пазітыўную ідэнтычнасць пры ра-

зуменні каштоўнасці іншых, адметных ад сваёй этнічных культур.

Важную ролю ў працэсе фарміравання этнакультурных адаптацый маладога пакалення Гродзенскай вобласці адыгрывае не толькі мінулы вопыт індывіда або групы, але і ўся сістэма сацыяльных інстытутаў, дзе крышталізавана сукупнасць разнастайных сацыяльных сувязяў. Сацыяльныя інстытуты выступаюць у ролі рухаючай сілы, гэта значыць фактараў, якія вызначаюць накіраванасць, інтэнсіўнасць, змест, механізмы і сродкі этнакультурнай адаптацыі.

Такім чынам, этнакультурныя стратэгіі маладога пакалення Гродзенскай вобласці фарміруюцца пад уздзеяннем мноства фактараў. Спектр магчымых стратэгіяў зададзены сацыяльным асяроддзем, якасцямі, характарыстыкамі і перавагамі непасрэдна самой асобы, абумоўлены іх уключэннем у жыццё ў разнастайных праяўленнях. Субкультурная дзейнасць пашырае спектр сацыяльных роляў, тым самым павышаючы ступень адаптацыі да сучаснага соцыуму і пашыраючы магчымасці сацыяльнага ўспрыняцця, дапамагае авалодаць спосабамі аптымальнай камунікацыі. У сучасным беларускім грамадстве культура набывае значэнне фактару, які спрыяе кансалідацыі і згуртаванню грамадства, выпрацоўцы нацыянальна-этнічнай самасвядомасці і пачуцця датычнасці да гістарычнага працэсу. Культура знаходзіцца ў працэсе змен, ад узроўню яе развіцця істотна залежаць тэмпы трансфармацыі грамадства, сацыяльная эфектыўнасць рэформаў, фарміраванне ідэнтычнасці новага тыпу асобы, што ў сваю чаргу аказвае ўплыў на этнакультурныя адаптацыйныя стратэгіі маладога пакалення Гродзенскай вобласці.

## ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14.
2. В Лиде состоялся рыцарский турнир «Меч Лидского замка», посвящённый Дню города [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/v-lide-sostoyalsya-rytsarskiy-turnir-mech-lidskogo-zamka-posvyashchennyu-dnyu-goroda.html>. – Дата доступа: 23.03.2021.
3. Кикбоксинг. Бокс. Муай тай. К-1 в г. Лида [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/club58308504>. – Дата доступа: 03.09.2020.
4. Колесникова, С. С. Виды молодёжной субкультуры, преобладающие в молодёжной среде [Электронный ресурс] / С. С. Колесникова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vidy-molodezhnoy-subkultury-preobladayuschee-v-sovremennoy-molodezhnoy-srede/viewer>. – Дата доступа: 15.01.2021.
5. Мир-1812 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://belkraj.by/afisha/mir-1812>. – Дата доступа: 23.03.2021.
6. Не стой под стрелой... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/nspslida>. – Дата доступа: 03.06.2020.
7. Фан-клуб АС Milan – il Bisonte Grodno [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/ilbisontegrodno>. – Дата доступа: 29.08.2020.
8. Castellum lithuanum – Замкова гара [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/club64578812>. – Дата доступа: 11.07.2020.
9. Ii bi Dance Studio [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/2bedanceandfitness>. – Дата доступа: 22.09.2020.
10. XI Лидский байк-фестиваль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://belkraj.by/afisha/devoid-rights-mss-xi-lidskiy-bayk-festival>. – Дата доступа: 17.05.2020.

## РЕЗЮМЕ

В современном белорусском обществе культура приобретает значение фактора, способствующего консолидации и сплочению общества, выработке национально-этнического самосознания и чувства причастности к историческому процессу. Специфика изменений молодёжных суб-



культуры связана с трансформациями в современной белорусской культуре в целом: формируются новые образы жизни и стереотипы мышления молодого поколения белорусов. Молодёжные субкультуры на современном этапе культурного развития являются одновременно социокультурным пространством, сферой индивидуального и группового сознания, каналом межличностного общения молодёжи. Также молодёжная субкультура может выступать в качестве механизма социализации, способствует адаптации молодых людей в обществе.

#### SUMMARY

In the modern Belarusian society the culture becomes a key factor contributing to the consolidation and cohesion of the society, the development of the national and ethnic identity and a sense of involvement in the historical process. The particular nature of changes in the youth subcultures is associated with changes in the modern Belarusian culture as a whole: new lifestyles and mindsets of the younger generation of Belarusians are being formed. The youth subcultures at the present stage of the cultural development are a social and cultural space, a sphere of individual and group consciousness, a channel for interpersonal communication of young people at the same time. The youth subculture can act as a mechanism of socialization, contributes to the adaptation of young people in the society.

*Калачёва И. И.*

### **ИСТОРИЧЕСКАЯ И СЕМЕЙНАЯ ПАМЯТЬ БЕЛОРУССКОГО НАРОДА: ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 06.09.2021)*

Статья подготовлена в рамках ГПНИ «Общество и гуманитарная безопасность белорусского государства»

Проблема сохранения исторической памяти народа – актуальное направление общественного дискурса, интерес к ней стал особенно заметен в последнее время. Историческая память – это социально-культурный феномен, связанный с прошлым

опытом человечества, ценностными представлениями людей разных поколений о значимых событиях, фактах, людях. Историческая память, однако, направлена не только на прошлое, её осмысление важно для современных поколений, живущих в настоящий момент времени, а также для тех, кто будет жить в будущем. К теме памяти обращались такие авторы, как Э. Дюркгейм, М. Хальбвакс, А. Мегилл, П. Хаттон, Л. Мори, Л. Мильорати, П. Нора, Я. Ассман и другие. Широкое общественное обсуждение проблемы в Беларуси началось недавно. Заметным событием стала Международная научно-практическая конференция «Историческая память о Беларуси как фактор консолидации общества», проведённая в 2019 г. Институтом социологии Национальной академии наук Беларуси. Участники конференции зафиксировали в своих выступлениях важную идею о том, что историческая память играет существенную роль в формировании и развитии основополагающих принципов современного белорусского общества, что национальные основы исторической памяти способствуют устойчивому функционированию этнокультурных процессов в стране.

«Историческая память связывает человека с родным языком, предками, традициями, культурой, бытовыми привычками и даже национальной кухней», – отметила С. П. Винокурова [2, с. 8 – 10].

Выделяя данные элементы, автор подчеркнула социокультурный статус исторической памяти, её значение для осмысления прошлого белорусского народа, современных процессов и будущих перспектив. Н. Л. Мысливец отмечает, что «прошлое существует в настоящем в двух формах. Первая представляет историю как объективную научную реконструкцию прошлого, осуществляемую профессиональными исследователями, которые руководствуются установкой на максимально точное её

воспроизведение при помощи специальных источников. Вторая форма – это память, представляющая собой уникальное социально обусловленное явление, предметом которого служит не само событие, а его отпечаток в сознании познающего, образ, который передаётся непосредственными участниками, а позже реконструируется новыми поколениями»[7, с. 66 – 67].

К теме обращаются и российские учёные. По мнению В. С. Полянского «в исторической памяти закрепляются и сложившиеся на протяжении длительного времени обычаи, традиции конкретного этноса, богатство родного языка, моральные и социальные нормы, культурные и духовные ценности, определённая национальная идея, а также своеобразное понимание исторической правды. Важное значение имеет память о культовых обрядах и религиозных верованиях» [8, с. 15]. Автор выделяет признаки (критерии) исторической памяти в этническом самосознании народов и замечает, что выявление данных признаков позволяет раскрыть содержание «исторической памяти», очертить основные направления работы и исследований. Перечислим некоторые из них:

1. Историческая память не является статичным явлением, а непрерывно развивается и обновляется, пополняется новыми фактами и событиями. По мнению Л. Н. Гумилёва, историческая память имеет волнообразный, синусоидальный характер развития, отражая неравномерность исторического процесса.

2. Историческая память обладает таким свойством, как избирательность, так как в памяти человека актуализируются далеко не все события, а лишь те, что вызывают эмоциональный отклик, при этом важным фактором является современная оценка событий, их интерпретация. В этом смысле историческая память есть рефлексия современности.

3. Особенностью (признаком) исторической памяти является «отражение ею преемственности в ходе общественного развития». Ценности, созданные предыдущими поколениями, воспринимаются последующими уже в преобразованном, обновлённом виде. Поэтому на каждом последующем витке времени происходит «приращение» опыта поколений и трансфер в современность, что обуславливает необходимость адекватного отражения в исторической памяти народа.

4. Одним из признаков исторической памяти является её персонифицированный характер. В памяти индивидов обычно запечатлеваются не конкретные события, а образы людей, которые стали визуальным отражением этих событий [8, с. 17 – 19].

Понятие «историческая память» как сложная теоретическая концепция и социокультурное явление лежит в плоскости изучения ряда гуманитарных наук, по-разному интерпретирующих её смыслы. Память человека изучается философией, психологией, этнографией, историей, социологией и другими науками, каждая из которых имеет свой специфический аспект в понимании её значения [8, с. 12].

Философия изучает методологические основы памяти в динамике и непрерывном эволюционном развитии – от низших к высшим формам жизни.

В психологических науках память рассматривается как функция психики человека, как его способность воспринимать, сохранять и воспроизводить различные впечатления (не только внешние, но и личные, индивидуальные переживания). Особо выделяется эмоциональная память, которая является значимой для сохранения воспоминаний. Проблема активно изучается в социологии.

Обращаясь к исследованиям белорусских учёных-социологов, таких как А. Н. Данилов, И. В. Котляров, А. А. Ластовский, Н. Л. Мысливец, Т. П. Савчук и другие, отметим, что тема исторической памяти присутствует в контенте их работ. Т. П. Савчук обобщает свою статью выводом о том, что исследователи-социологи акцентируют внимание на исторической, социальной, коллективной памяти [9, с. 67 – 75]. Они опираются на основные подходы, разработанные зарубежными авторами, в частности Э. Гуссерлем, Э. Дюркгеймом, П. Рикером, Я. Ассманом и другими.

Н. Л. Мысливец неоднократно подчёркивал значимость теоретических подходов данных авторов. Но, помимо этого, социолог утверждает, что в современном социогуманитарном знании используется ряд таких сходных концептов, как коллективная память, социальная память, историческая память, культурная память, историческое сознание, образы прошлого, политика памяти и другие, сформировавшиеся в рамках разных теорий и ориентированные на осмысление надындивидуального измерения памяти [7, с. 67].

Подход В. С. Полянского к классификации исторической памяти отличается от видения других авторов. В статье «Историческая память в этническом самосознании народов» автор рассматривает следующие виды исторической памяти: этноисторическая память; социальная память; политическая память; социокультурная память; конфессиональная память; память об исторически сложившихся формах общения с другими народами, о культуре межнационального общения [8, с. 17].

Расширяет круг взаимосвязанных понятий выделение понятия «семейно-родовая память», к которому обращаются российские исследователи Л. Ю. Логунова, А. Н. Алексеев.

Л. Ю. Логунова пишет, что «семейно-родовая память соединяет социальную и семейно-родовую память человека, актуализирует прошлый опыт поколений и является мощным ресурсом корректировки будущего» [6, с. 69].

Понятие «семейная и историческая память» в сравнительном аспекте использует в своих работах А. Н. Алексеев. Автор отмечает, что «носителем исторической памяти может быть общество в целом, социальный институт (наука, искусство, школа, СМИ), социальная группа, в определённом смысле и индивид» [1].

Носителем семейной памяти могут быть только семья и индивид. Семейная память в значительной мере непосредственна, в отличие от исторической памяти, которая многократно опосредована – как всей совокупностью исторических источников и наслаивающихся друг на друга интерпретаций, так и, в особенности, актуальными общественными представлениями. Историческая память человека может включать в себя и семейную, как существенное олицетворение первой. Семейная память всегда пересекается, переплетается с исторической, поскольку «не существует истории семьи вне истории общества» [1, с. 11 – 12].

Если в области философии, психологии, социологии понятие «историческая память» постоянно обсуждается в полемических заметках учёных и профессиональных дискуссиях (особенно активную позицию занимают социологи), то в этнографии (этнологии) данный феномен пока не имеет такого широкого обсуждения. Однако именно этнография, как область исторического знания, обращается к прошлому, воспоминаниям и реконструкциям.

Представители традиционной российской школы этнографов (к примеру, Ю. В. Бромлей, С. А. Арутюнов, В. А. Тиш-

ков) считают, что историческая память как понятие применимо к этническим общностям и их культурам, так как помогает исследователю изучать прошлое через различные традиции (как общественные, так и семейно-родовые). С ними солидарны и белорусские учёные-этнографы: В. К. Бондарчик, М. Ф. Пилипенко, И. В. Чаквин, А. И. Локотко, Г. И. Касперович, Л. В. Ракова и другие. Достижения Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси, где работали и продолжают работать исследователи, более чем за полувековую историю довольно внушительны. Среди фундаментальных работ выделяются многотомные издания «Беларуская народная творчасць», «Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі», «Гісторыя беларускага мастацтва», «Беларусы» и другие.

Отечественные этнографы выполняют важнейшую задачу по сохранению материальной, духовной и социальной культуры и трансферу в современные условия тех традиций, которые раскрывают сущность белорусского этноса, отражают его ментальные особенности.

Данные исследователи ведут полевые исследования, собирают информацию. Наиболее ценной становится именно та информация, которая поступает от представителей старших поколений жителей Беларуси.

Метод сбора информации путём полевых исследований, через опросы респондентов – яркий пример того, как формируется массив данных, с которыми работает этнограф. Обращаясь к работам социолога А. Л. Ластовского, заметим, что автор выделил несколько уровней памяти, исходя из стратификации общества и целей общественного развития [5, с. 88 – 99]. Один из важнейших уровней памяти – коммуникативная память,

вмещающая личный опыт человека в восприятии прошлого, это повседневная коммуникация людей.

Можно согласиться с мнением автора и подчеркнуть, что именно коммуникативная память включает воспоминания о прошлом семьи, малой родины, народа, страны. С данным типом памяти, в основном, и работают современные этнографы. Автор выделил ещё два уровня памяти:

1. Уровень памяти, который конструируется властным дискурсом и «представляет собой кодифицированный набор описаний, идей и образов прошлого», основными способами её трансляции выступают институты образования и средства массовой информации.

2. Уровень памяти, который включает социальные представления о прошлом, их формирование является результатом усвоения культурной памяти в общественном сознании [5, с. 88 – 99].

В последнее время белорусские этнографы активно обращаются к теме памяти и в рамках исследований представляют своё видение данной проблемы. В качестве примера обратимся к авторскому этносоциологическому исследованию, проведённому нами по специально разработанной анкете, касающейся проблематики сохранения календарных, семейно-бытовых традиций и обрядов городской семьёй белорусов. В результате опроса 800 семей белорусов – жителей городов был выявлен механизм преемственности. Весь массив ответов позволил описать особенности семей, которые являются носителями и трансляторами этнокультурных знаний на разных уровнях. Данные опроса опубликованы в монографии «Этнакультурныя працэсы ў гарадской сям’і беларусаў у апошняй трэці ХХ – пачатку ХХІ ст.» (2009).



Опыт изучения традиций преемственности прослеживается в работах таких белорусских этнографов и фольклористов, как Т. И. Кухаронак, Т. А. Новогродский, Л. В. Ракова, О. Н. Шарая и другие. Т. И. Кухаронак опубликовала статью в научном сборнике «Современная молодёжь и общество» под названием «Сучасныя памінальныя абрадавыя практыкі беларусаў як адна з формаў культурнай памяці: па матэрыялах палявых даследаванняў Радаўніцы», где представлены примеры из разных мест Беларуси, отмечены особенности бытования традиции поминания на локальном и региональном уровне [4, с. 91 – 96].

Местами сохранения исторической памяти в Беларуси являются территории, обозначенные архитектурными памятниками, скульптурными композициями и т. д. К таким относятся города Беларуси. Среди белорусских этнографов, историков, фольклористов, архитекторов, философов следует отметить тех, кто работает в рамках данной темы, развивает тему памяти места. Это С. В. Грунтов, О. Г. Ященко, Е. Г. Алфёрова, Т. Г. Горанская, О. М. Ростовская и другие.

Обратимся к этнографическим работам С. В. Грунтова, который исследует проблему мемориализации объектов материального наследия, мемориальную культуру белорусов [3, с. 403 – 421]. Он изучает белорусские некрополи, гражданские мемориалы и памятники. Автор акцентирует внимание на необходимости мемориализации событий истории Беларуси в современном культурном ландшафте с учётом новых подходов в визуальном конструировании среды проживания жителей страны.

Таким образом, историческая память народа является актуальной проблемой современного общества, к её изучению привлечены многие социально-гуманитарные дисциплины.

Прежде всего историческая память изучается в рамках исторических наук, так как именно историки направляют свои усилия на реконструкцию прошлого. Важнейшая роль отводится этнографии как науке, изучающей традиции, устои и быт народа. Этнографические материалы, полученные путём полевых исследований, позволяют изучить вопросы преемственности традиций и реконструировать образ прошлого.

На данный момент в научном дискурсе сформировались устойчивые представления о видах памяти, в основном, учёными выделяются такие виды, как историческая, социальная, коллективная, индивидуальная. Недостаточно изучен такой вид памяти, как семейно-родовая.

Историческая память может включать семейно-родовую память, так как не «существует истории семьи вне истории общества» (А. Н. Алексеев). А носителями данного вида памяти являются только члены рода, семьи, родственники, представители старших и младших поколений. Этнография (этнология) как область изучения всех этнокультурных процессов, происходящих в обществе, в том числе и в институте семьи и брака, обладает значительным опытом исследований в этом направлении.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А. Н. Память семейная и историческая: точки пересечения и разрывы / А. Н. Алексеев // Телескоп. – 2007. – № 4. – С. 49 – 50.
2. Винокурова, С. П. Социокультурный статус исторической памяти / С. П. Винокурова // Историческая память о Беларуси как фактор консолидации общества : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 26-27 сентября 2019 г. / НАН Беларуси, Ин-т социологии НАН Беларуси, Центральная научная библиотека ; редкол.: Г. П. Коршунов (гл. ред.), Н. В. Цыбульская (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2019. – С. 8 – 10.

3. Грунтов, С. В. Мемориальный ландшафт Полоцко-Витебского Подвинья / С. В. Грунтов // Этнокультурные процессы Белорусского Подвинья (Витебщины) в прошлом и настоящем. – Минск, 2017. – С. 403 – 421.

4. Кухаронак, Т. І. Сучасныя памінальныя абрадавыя практыкі беларусаў як адна з формаў культурнай памяці: па матэрыялах палявых даследаванняў Радаўніцы / Т. І. Кухаронак // Современная молодёжь и общество : сб. науч. ст. / РИВШ. – Минск, 2018. – Вып. 6. – С. 91 – 96.

5. Ластовский, А. Л. Специфика исторической памяти в Беларуси: между советским прошлым и национальной перспективой / А. Л. Ластовский // Вестник общественного мнения. Данные. Анализ. Дискуссии. – 2009. – № 4. – С. 88 – 99.

6. Логунова, Л. Ю. Семейно-родовая память: временные ипостаси и социальные ресурсы / Л. Ю. Логунова // Вестник Томского государственного университета – 2014. – № 379. – С. 69 – 75.

7. Мысливец, Н. Л. Память коллективная versus память индивидуальная: к вопросу о симфоничности / Н. Л. Мысливец // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. – 2018. – № 4. – С. 65 – 74.

8. Полянский, В. С. Историческая память в этническом самосознании народов / В. С. Полянский // Социс. – 1999. – № 3. – С. 11 – 20.

9. Савчук, Т. П. Историческая память в работах современных российских и белорусских исследователей: методологические подходы / Т. П. Савчук // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Серыя 2. Гісторыя. Эканоміка. Права. – 2018. – № 1. – С. 67 – 75.

## РЕЗЮМЕ

Рассмотрены теоретические аспекты актуальной проблемы – исторической памяти; структурированы связанные понятия, такие как коллективная, социальная, индивидуальная и семейно-родовая память; подчеркнута роль отечественной этнографии в развитии исторической памяти белорусского народа; выделены признаки (критерии) исторической памяти в этническом самосознании народов.

## SUMMARY

The theoretical aspects of the actual problem of historical memory are considered; related concepts such as collective, social, individual and family-generic memory are structured; the role of national ethnography in the development of the historical memory of the Belarusian people is emphasized; the signs (criteria) of historical memory in the ethnic self-consciousness of peoples are highlighted.

*Ковалёва Р. М.*

### **ГЕНОАВТОР ПЛОЩАДНОГО ТИПА В СВЕТЕ ИДЕЙ А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО**

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 23.08.2021)*

Характерной чертой классических работ является когнитивная насыщенность, отсюда их способность влиять на дальнейшее развитие науки. Ярким примером филологической классики служит наследие А. Н. Веселовского (1838 – 1906). Неудивительно, что к его трудам учёные нашего времени обращаются до сих пор. В работах А. Н. Веселовского они находят опору своим теориям, концепциям, гипотезам. Для становления филологической науки XX века во многом определяющими стали его «Три главы из исторической поэтики». Впервые они были опубликованы в 1898 г. и до сих пор сохраняют своё значение как памятник блистательной научной мысли, источник продуктивных идей, проливающих свет на проблему авторства в фольклоре. В них обнаруживается ключ к разгадке роли инициарного геноавтора в переходе от дофольклорной стадии развития словесного творчества к фольклорной с фигурой автора нового типа – фольклорного, ориентирующегося на традицию [3].

В самом общем виде допустимо говорить о геноавторах дописьменной эпохи (архаичной и земледельческой), эпохи

государственности и современного информационного общества.

Различаются их функции и историческая миссия:

а) геноавтор дописьменной эпохи нацелен на психо- и жизнеобеспечение социума с помощью магических и протохудожественных средств;

б) геноавтор государственной эпохи фокусируется на идейно-художественной поддержке властных структур или противостоянии им;

в) геноавтор информационной эпохи делает упор на самовыражение, осознанное акцентирование своей позиции, но с жестом в сторону сообщества.

Впечатляющим подтверждением реальности геноавтора архаичной эпохи как предтечи фольклорного «автора» являются его «наследники», неоднократно описанные на конкретном материале рядом учёных. Это позволило нам выделить следующие типы:

- 1) геноавтор трудового типа;
- 2) геноавтор площадного типа;
- 3) геноавтор бытового (перформативного) типа;
- 4) геноавтор мистического (мифотворческого, шаманистского) типа.

На заре человеческой истории геноавтор площадного типа сыграл в развитии словесного творчества поистине революционную роль. Благодаря ему произошёл сдвиг от искусства пляски-восклицания к искусству пляски-песни. Если геноавтор трудового типа весь оставался во власти ритмичных возгласов, необходимых для организации мускульных усилий группы, то площадной геноавтор, выделившийся из пляшущего хора, давал ему нечто новое – ритмично организованное слово. Тем самым при переплетении ритма с возгласами и одной-двумя про-

стыми фразами архаичная группа, обходившаяся ранее несколькими восклицаниями, поднималась на новую ступень психофизического катарсиса, ибо слово выражало суть момента, важного для первобытного социума. Подтверждение сказанному находим в выводах учёного XIX – начала XX в. А. Н. Веселовского. В своих рассуждениях о началах поэзии он опирался на опубликованные этнографические материалы, относящиеся к культуре бесписьменных и средневековых народов. Приведённые им примеры импровизации свидетельствуют о ведущей роли геноавтора. Так, амазонский певец начинал: «Батюшка заболел и не мог прийти!» Хор подхватывал его слова, а другой певец продолжал: «Мы решили на следующий день пойти узнать о его здоровье!» И снова вступал хор. Это, конечно, образцы развитого текста, но очевидно, что в данном случае присутствующие использовали древнейшую, идущую из архаики структуру пения-повтора. Именно А. Н. Веселовский засвидетельствовал историчность поэтических категорий, поэтому не зря саму отечественную науку делят на два периода – до и после А. Н. Веселовского.

Центральная идея А. Н. Веселовского – синкретизм первоначального искусства, когда различные его виды (музыка, пение, танец) существуют нерасчленённо, но впоследствии дают начало литературным родам и жанрам. Цель учёного состояла в том, чтобы показать, каким образом из первичной синкретической целостности путём дифференциации слагаемых выделилась поэзия, как происходило формирование её языка, образительных и выразительных средств. Тем самым он раздвинул границы истории и теории литературы, предвосхитив ряд сегодняшних направлений филологической науки, заложил основы новой теории фольклора и его поэтики. Хотя напрямую проблема фольклорного авторства в упомянутой работе не ста-

вилась, в ней, тем не менее, косвенно затрагивалась проблема геноавтора, предшествующего фольклорному «автору», поскольку А. Н. Веселовский выдвинул соотносящуюся с ней задачу – изучение границ «личного почина» творца на фоне материала, доставшегося тому по наследству: «Всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или иной поэтический род» [1, с. 17].

Говоря современным научным языком, любой поэт или прозаик уже интертекстуален, в той или иной степени погружён в поле предшествующих текстов и культурных смыслов. В известной мере «интертекстуальны» фольклор и сознание его «автора». Однако фольклорный «автор» появился не сразу. Он отсутствовал на антефольклорной стадии зарождения словесного творчества, где всё пока что было «разъято, смешано, размыто» (Н. А. Заболоцкий). В ту пору на историческую арену выходил инициарный геноавтор площадного типа – культурный герой первобытного пляшущего племени, включивший в ритмы пляски своё слово.

Проблема геноавтора возникала у А. Н. Веселовского как бы попутно, в ходе анализа обширного фактического материала, относящегося к разным стадиям развития словесного искусства и разным историческим эпохам. Хорошо знакомый с трудами ведущих мифологов XIX в. Я. и В. Гримм, А. Н. Веселовский относился к ним двойственно: не разделяя их гипотезу относительно извечности народного начала в поэзии, он, однако, не отрицал народных корней самой поэзии, поскольку признавал их связь с глубинной мифологией. Мифология первобытного человека скорее всего представляла собой смутные аморфные мыслеобразы, возникавшие в результате

чувственного восприятия окружающего мира. Можно сказать, что первобытный человек с его неустоявшейся психикой и отсутствием самосознания находился во власти чувств и порывов, не мешавших ему при этом довольно успешно приспосабливаться к окружающим условиям. Судя по литературным источникам, даже древние греки не обладали полностью сформированным самосознанием и не всегда воспринимали внутреннюю речь как собственную. Отсюда понятно, почему А. Н. Веселовский акцентировал внимание не на мифологических истоках древнейшей песни-игры, а на её характере, отвечавшей, по его убеждению, «потребности дать выход, облегчение, выражение накопившейся физической и психической энергии путём ритмически упорядоченных звуков и движений» [1, с. 156]. Его цель состояла в том, чтобы представить свидетельства древности хорового начала, и учёный их находил. Наша цель состоит в том, чтобы увидеть за исполнителями хоровых возгласов тень инициарного геноавтора, на которого практически указывал сам А. Н. Веселовский. Так, он отметил, что у кафров и дамаров Африки присутствующие по очереди импровизировали какую-нибудь фразу, на которую отвечал хор [1, с. 157], то есть фактически они выполняли функцию геноавтора.

Таким образом, древний геноавтор площадного типа становился стихийным организатором коллективного действия, ещё лишённого ритуального смысла, но приводящего к психофизическому катарсису. Иными словами, он домифологичен, домистичен, а ритмодействие с его участием ещё лишено мистического значения. По мнению А. Н. Веселовского, психофизический катарсис был тесно связан с реальными жизненными требованиями, обусловлен ими: «Живут охотой, готовятся к войне, – и пляшут охотничий, военный танец, мимически воспроизводя то, что свершится наяву, с идеями удачи и уверенности в



успехе» [1, с. 161]; «Австралийцы мимируют греблю в лодках; плясовая песня у маори представляет, как кто-то делает лодку, а его подкараулили враги, преследуют его и убивают; пока чукчи подражают жестами движениям войны и охоты, женщины им подпевают и, в свою очередь, воспроизводят мимически свои повседневные занятия: как они ходят по воду, собирают ягоды и т. д.». Подражание реальности сохранится к переходу к производящему хозяйству: «У народов-землепашцев станут подражать актам сеяния, жатвы, занятий, обусловленных климатом» [1, с. 163].

Первобытные человеческие группы подобны ребёнку в колыбели, откликающемуся на разрозненные или ритмичные внешние сигналы и раздражители. Он постигает их значение, но не придаёт иного, символического, смысла, чем тот, который им прочувствован. Фиксировались случаи, когда аборигены могли во время пляски повторять только восклицания типа «*Heia, heia*» или бессмысленные, непонятные для них слова, заимствованные из языка другого племени. Неоднократно описывался другой тип пляски, во время которой хор повторял очень простую фразовую импровизацию, инициированную запевалой. Главенствующую роль эмоционального момента А. Н. Веселовский объяснял отсутствием развитых духовных и материальных потребностей у участников действия. Их хор только отвечал геноавтору-запевале, вторя его словам и возгласам подобно непротиворечивому эху.

Институализация геноавтора площадного типа означала взрыв площадного творчества. Его роль могла переходить к удачливому охотнику, смелому воину. А если учесть обычай, отмеченный на Андаманах, когда считалось «недозволенным пользоваться мелодией, сложенной другим лицом, тем более усопшим» [1, с. 160], становится ясно, что каждый запева

был вынужден импровизировать. Вот почему площадные песни геноавтора поначалу не знали традиции.

Роль корифея усиливалась с развитием содержательной стороны песни, по-прежнему тесно спаянной с эхо-хором. С течением времени «импровизация уступала место практике, которую мы уже можем назвать художественною» [1, с. 160]. Практика приводила к традиции. Традиция давала возможность брать на себя роль запевалы другим лицам. При этом функция хора всё так же сводилась к повторению, исполнению только припевов или повторению второй части строки с припевом, что до сих пор наблюдается в календарно-обрядовых песнях. Особенно устойчиво эта традиция сохраняется при исполнении белорусских волочёбных песен, сопровождающих обходный обряд на Великдень (Пасху). Главным в группе певцов является «пачынальнік», то есть запевала, знающий всё произведение. Он развёртывает его строчка за строчкой, а остальные только подхватывают припев. Например: *«А йшлі, гулі валачобныя, / Вясна красна, дзень цёплы!»*; *«На першы дзень на вялікадня, / Зялён явар, зялёны!»*. Соединение однострочного запева с однофразовым припевом – типичная черта многих календарно-обрядовых песен: Например: *«Хадзіла, блудзіла семсот молайцаў, / Шчодры вечар!»*; *«Как пошла Коляда с конца улицы в конце. / Коляда молода!»*; *«Попрыгала козка по брусочку, по брусочку. / Таусень, таусень!»*; *«Купальска ночка каротка, / Соўнійка, соўнійка!»*; *«Хадзі, Раю, а хадзі, Раю, / Раю, мой Раю, / Ка мне ў хатку, / Раю, мой Раю»* и т. п. Столь же древней является форма исполнения, когда однострочный запев соединяется с однофразовым припевом, содержащим второе полустишие основного стиха, как в следующих песнях: *«У лузе каліна вясну скрасіла, / Святы вечар, вясну скрасіла!»*; *«Казали, Масленка семь недель, / А рано, рано, раненько, семь недель»*; *«Мы*

*пойдем, девочки, в луги гуляти, / Ой лялѣ-лялѣ, в луги гуляти»* и т. п. [2].

Переход от инициарного площадного творчества к фольклорному совершался не в одночасье. Рядом с автором площадного типа формировался геноавтор мистического типа. На иной уровень выходил «момент индивидуализации». Он, в частности, был связан с обрядом инициации, во время которой посвящаемый должен был мистическим образом получить личную песню. Её отсутствие понижало статус человека. Про таких говорили: он настолько бедный, что даже не имеет собственной песни. Следом за личными или параллельно с ними появлялись родовые песни, отмеченные, в частности, у камчадалов, на которые имели право все члены данного рода.

Собственно фольклорное творчество кардинально отличалось от предыдущего этапа тем, что представляло собой цепь связанных исполнительских событий, служащих условием передачи сообщения в виде песни, легенды, загадки и других жанрово оформленных текстов во времени и пространстве «из уст в уста». Цепи могли быть длинными и короткими, обрываться в одном месте и возрождаться в другом, оставлять свои следы в иных цепочках и т. д., то есть варьироваться, что обеспечивалось деятельным участием фольклорного «автора».

Когда из запевалы выходит певец, владеющий словом, у которого «свои песни и мелодии» [1, с. 160], наступает эпоха авторитета личности и жанра, достаточно хорошо описанная в научной литературе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; вступ. ст. И. К. Горского ; сост., коммент. В. В. Мочаловой /. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.

2. Ковалёва, Р. М. К вопросу о «геноавторе» фольклора и его следах в белорусской традиции: историко-теоретический аспект / Р. М. Ковалёва // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : зб. навук. арт. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2020. – Вып. 1. – С. 454 – 458.

3. Ковалёва, Р. М. Роль инициарного геноавтора в интенсификации фольклорного процесса / Р. М. Ковалёва // Материалы VII Международ. науч.-практ. конф. «Наука и образование в современном мире: вызовы XXI века». Секция 09. Филологические науки. II том. – Нур-Султан, 2020. – С. 12 – 16.

### РЕЗЮМЕ

Основываясь на продуктивных идеях А. Н. Веселовского, автор выделяет две стадии развития словесного творчества – дофольклорную и фольклорную с разными типами автора. На дофольклорной стадии выделяются четыре типа геноавтора: трудового типа, бытового, площадного и мистического. Доказывается, что геноавтор площадного типа дал хору ритмично организованное слово и тем самым способствовал переходу от искусства пляски-восклицания к искусству пляски-песни.

### SUMMARY

On the basis of A. Veselovsky's productive ideas, the author identifies two stages in the development of verbal creativity – pre-folklore and folklore with different types of author. At the pre-folklore stage four types of gene-author are distinguished: the labor type, everyday, areal and mystical. It is proved that the geno-author of the areal type gave the choir a rhythmically organized word and thereby contributed to the transition from the art of dancing-exclamation to the art of dancing-song.

*Махоўская І. С.*

## **СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ СЯМ'Я: ЭВАЛЮЦЫЯ ТРАДЫЦЫЙНАГА САЦЫЯЛЬНАГА ІНСТЫТУТА**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт*

*(Паступіў у рэдакцыю 11.08.2021)*

У пачатку XXI ст. сучасная сям'я перажывае змены, якія многія даследчыкі вызначаюць як крызісныя. Гэта нуклеарызацыя, рост колькасці разводаў, незарэгістраваных шлюбаў, маладзетнасць і свядомае адмаўленне ад нараджэння дзяцей, трансфармацыя функцый. Задача дадзенага артыкула – высветліць, чым абумоўлены гэтыя працэсы і ці з'яўляюцца яны крызіснымі для сям'і як сацыяльнага інстытута і малой сацыяльнай групы.

Памяншэнне колькаснага складу сям'і на працягу XX ст. – тэндэнцыя, характэрная не толькі для Беларусі, але і для ўсяго свету. У 1939 г. сярэдняя беларуская сям'я налічвала 4,4 чалавекі; у 1959 г. – 3,8; у 1979 г. – 3,3; у 1989 г. – 3,1; на сённяшні дзень – 3 чалавекі [9, с. 20; 11, с. 23]. Таксама для сучаснай сітуацыі характэрна павелічэнне сем'яў з двух чалавек. Гэта, з аднаго боку, маладыя пары, што не спяшаюцца заводзіць дзяцей, з другога – пажылыя пары, дзеці якіх жывуць асобна. Нуклеарызацыя звязана з працэсам мадэрнізацыі. Вялікія, пашыраныя сем'і больш характэрны для аграрных грамадстваў з іх павольным развіццём, але не падыходзяць для прамысловых супольнасцяў, што дынамічна развіваюцца, і тым больш для інфармацыйных, звязаных з высокай мабільнасцю, неабходнасцю атрымліваць дадатковую адукацыю і на працягу жыцця не раз мяняць месца працы і нават сферу занятасці. Памяншэнне колькаснага складу з'явілася вынікам пераходу ад роднасна-сямейнага тыпу арганізацыі жыцця, у тым ліку і эканамічнага, да спосабу забеспячэння сям'і, што рэалізуецца

індывідамі за яе межамі і не ў коле сваякоў. У той жа час, па даных ЮНІСЕФ 2008 г., у складзе пашыранай сям’і пражывалі 13% жанатых мужчын з дзецьмі і 20% жанчын (замужніх і незамужніх) з дзецьмі школьнага ўзросту [2, с. 7]. У якасці прычын сумеснага пражывання з бацькамі часцей за ўсё называліся жыллёвыя цяжкасці.

Адна з характэрных рыс сучаснай сям’і – маладзетнасць. У Беларусі больш за 90% сем’яў маюць аднаго ці двух дзяцей [6, с. 38], а самым распаўсюджаным тыпам з’яўляецца поўная сям’я з адным непаўналетнім дзіцем (каля 65%) [3, с. 27; 7, с. 6]. У грамадстве працягвае захоўвацца сацыяльная норма маладзетнасці, у выніку не забяспечваецца простае замяшчэнне бацькоўскіх пакаленняў. Арыентацыя на маладзетнасць з’явілася вынікам тых жа працэсаў, што і нуклеарызацыя. Калі ў традыцыйным грамадстве дзеці разглядаліся як эканамічны рэсурс, то ў сучасным свеце нараджэнне дзяцей звязана з такімі важнымі функцыямі, як рэалізацыя бацькоўскага інстынкту, неабходнасць клапаціцца аб кімсьці і г. д., але не з чаканнямі эканамічнай выгады. Сацыялагічныя і эканамічныя даследаванні паказваюць, што калі са з’яўленнем першага і другога дзіцяці ўзровень і якасць жыцця ў сем’ях практычна не адрозніваецца ад сярэдніх паказчыкаў па краіне, то матэрыяльнае становішча шматдзетных сем’яў пагаршаецца [6, с. 112].

Але справа не толькі ў матэрыяльных выгодах. У сучасным свеце, дзе для дасягнення поспеху патрабуецца пастаяннае самаразвіццё, атрыманне новых ведаў, гнуткасць і крэатыўнасць, бацькі, жадаючы вырасціць паспяховага чалавека, робяць стаўку на ўсебаковае развіццё. Дзіця з малых гадоў наведвае школы ранняга развіцця, пазней – гурткі, спартыўныя секцыі, тэатральныя і мастацкія студыі, моўныя курсы, рэпетытараў па асобных школьных прадметах і г. д. Забяспечыць та-

кое развіццё вялікай колькасці дзяцей прытым, што дарослыя ў сучасным свеце таксама ўвесь час павінны ўкладвацца ў сваё самаўдасканаленне, немагчыма. Такім чынам, рэпрадуктыўная функцыя сям'і накіравана на свядомае абмежаванне нараджальнасці і забеспячэнне высокай якасці падрыхтоўкі дзіцяці да жыцця і працы ва ўмовах інфармацыйнага грамадства [10, с. 76].

Арыентацыі на маладзетнасць спрыяе і спаборніцтва ў сістэме рыначных адносін, павялічваецца незалежнасць і аўтанамізацыя асобы. Дзеці як сэнс жыццядзейнасці сям'і пачалі канкурураваць з каштоўнасцямі нахштальт сацыяльнага статусу, свабоднага выбару ладу жыцця, прафесійнай і асабістай самаідэнтыфікацыі. Планаванне сям'і і свядомае бацькоўства, калі муж і жонка вырашаюць, колькі і калі мець дзяцей, з'яўляюцца прынцыпамі абсалютнай большасці сучасных сем'яў.

Дзяржавы зацікаўлены ў павышэнні нараджальнасці сярод насельніцтва і праводзяць спецыяльную палітыку, накіраваную на стымуляванне дзетанараджэння. Такая палітыка звычайна ўключае розныя эканамічныя, сацыяльныя і юрыдычныя меры. Напрыклад, у Рэспубліцы Беларусь шматдзетныя сем'і маюць права на льготную чаргу на жыллё, ільготныя крэдыты і г. д. Аднак даследчыкі розных краін прызнаюць, што ў іх пакуль не атрымалася ўстанавіць заканамернасці грамадскага развіцця, якія вызначаюць пераход ад высокай нараджальнасці да нізкай і наадварот [6, с. 113].

З 1970-х гадоў у Беларусі ўстойліва фіксуецца рост разводаў. Вельмі высокі гэты ўзровень і сёння: у 2018 г. на 1 000 шлюбаў прыйшлося 546 разводаў [9, с. 35]. Агульны каэфіцыент шлюбнасці ў Беларусі таксама зніжаецца, хоць застаецца адным з самых высокіх сярод еўрапейскіх краін: калі ў

2013 г. ён складаў 9,2 на 1 000 чалавек насельніцтва, то ў 2016 г. – 6,8 [9, с. 29]. Грамадскія рэгулятары шлюбу становяцца больш ліберальнымі: грамадская думка, царква, у тым ліку і каталіцкая, а таксама юрыдычныя нормы паступова вызначаюцца большай памяркоўнасцю да разводаў [3, с. 176]. Станоўчым вынікам лібералізацыі юрыдычных нормаў аб скасаванні шлюбу з’явілася тое, што ў некаторых развітых краінах адбылося зніжэнне ўзроўню самагубстваў сярод жанчын, скарачэнне колькасці зарэгістраваных выпадкаў бытавога гвалту і памяншэнне колькасці забойстваў жанчын мужам [8, с. 9]. Рост эканамічнай незалежнасці і адукацыйнага ўзроўню жанчын павышае і іх патрабаванні да шлюбна-сямейных адносін. Таму, калі гэтыя адносіны перастаюць задавальняць, жанчыны ініцыююць развод. Сёння працоўныя жанчыны робяць гэта часцей, чым мужчыны, нягледзячы на тое, што многія наступствы разводу, як сведчаць даследаванні, для жанчыны больш неспрыяльныя, чым для мужчыны. Самая нізкая га-тоўнасць да разводу адзначаецца ў жыхароў аграрных раёнаў, у жанчын, якія знаходзяцца на ўтрыманні мужа ці маюць нізкія заробкі [3, с. 176]. На фоне зніжэння колькасці зарэгістраваных шлюбаў устойліва расце колькасць так званых грамадзянскіх шлюбаў, што пачынаюць уяўляць статыстычна значны феномен. Рэгістрацыя шлюбу для маладых людзей перастала насіць сімвалічнае значэнне пачатку сямейнага жыцця. Сярод маладых пар папулярнасць зарэгістраванага шлюбу падае, паспяхова канкуруючы з незарэгістраваным. Усё больш маладых пар разглядаюць грамадзянскі шлюб як неабходны праверачны перыяд перад афіцыйнай рэгістрацыяй і, наадварот, лічаць неадказнай рэгістрацыю шлюбу без вопыту сумеснага жыцця [2, с. 4]. Змяняецца і грамадская думка. Калі яшчэ ў канцы ХХ ст. адзінай прызнанай усім грамадствам формай быў зарэгістрава-



ны шлюбны саюз, то ў апошнія гады сітуацыя змянілася. Сацыялагічныя даследаванні паказваюць, што 70% жанчын і 75% мужчын, якія маюць дзяцей школьнага ўзросту, лаяльна ставяцца да незарэгістраваных саюзаў.

У сучаснай Беларусі адбываецца фарміраванне новых адносін у сям'і, шматлікія даследаванні канстатуюць працэсы дэмакратызацыі і эгалітарызацыі адносін. Традыцыйны тып сям'і – гэта адносіны іерархіі і субардынацыі, дамінавання і падпарадкавання: мужоў над жонкамі, дарослых над дзецьмі, старэйшых над малодшымі. Сучасны характар адносін – партнёрства, роўнасць, павага да кожнага. Улада замяняецца лідарствам, аўтарытэтам, дзе кожны можа зарэкамендаваць сябе як лепшы ў сваёй сферы. Напрыклад, старэйшае пакаленне звяртаецца да ўнукаў па дапамогу, калі трэба памяняць наладкі ў тэлефоне або знайсці штосьці ў Інтэрнэце, прызнаючы большую кампетэнтнасць маладога пакалення ў дадзенай сферы. Гэта азначае фарміраванне такога тыпу сям'і, дзе вышэйшай каштоўнасцю з'яўляюцца індывідуальнасць асобы, яе правы і свабоды [10, с. 231]. Патрыярхальная ідэалогія паступова замяняецца парадыгмай эгалітарызму і гендарнай роўнасці. Традыцыйны набор мужчынскіх роляў у сям'і (кіраўнік, карміцель, абаронца) сёння змяняецца і дапаўняецца. Бацька не толькі матэрыяльна ўтрымлівае і выхоўвае дзяцей, ён выконвае ролю старэйшага сябра дзіцяці і яго настаўніка. А да традыцыйных жаночых роляў гаспадыні і захавальніцы сямейнага ачага дадаецца функцыя матэрыяльнага забеспячэння. Але казаць аб поўнай замене традыцыйнай сям'і з яе выразна прапісанымі ролевымі пазіцыямі сям'ёй сучаснай яшчэ рана. Зараз хутчэй адзначаецца сумесь сямейных відаў, змешаных стэрэатыпных і новых рыс вобразаў мужа і жонкі, якія ўяўляюць сабой кангламерат традыцыйных і эгалітарных поглядаў [4, с. 33].

У сучаснай сям’і адбываецца так званая «рэдукцыя функцый», іх спрашчэнне ў сувязі з перадачай некаторых відаў дзейнасці іншым сацыяльным інстытутам. Сям’я ператвараецца ў супольнасць, для якой самым важным з’яўляецца эмацыянальна-псіхалагічны складнік. На думку даследчыкаў, на сённяшні дзень найбольш радыкальным паказчыкам эвалюцыі сям’і можна лічыць акцэнтаванне ўвагі на адным з асноўных аспектаў унутрысямейных стасункаў – адносінах паміж мужам і жонкай. Адбываецца ўмоўны рух ад кроўнага сваяцтва (бацька – сын, маці – дачка і інш.) да няроднасных адносін (муж – жонка). Пры гэтым апошнія ўяўляюць сабой асобасныя адносіны мужа і жонкі, тое, што адбываецца ў працэсе сумеснага пражывання і заснавана на ўласна шлюбных каштоўнасцях [5, с. 176]. Дадзеныя каштоўнасці – узаемная маральная падтрымка, увага, клопат, цікавасць да патрэб адзін аднаго – з’яўляюцца галоўнымі аспектамі ў сучасным шлюбным саюзе і ўяўляюць сабой экзістэнцыяльныя каштоўнасці чалавека. Трансфармацыя сямейных функцый выяўляецца і ў тым, што сёння звычайная камунікацыя адбываецца часцей не са сваякамі, а з іншымі людзьмі. Асабістыя кантакты, заснаваныя на сацыяльных патрэбах, інтэлектуальных запытах і эмацыянальна-псіхалагічных інстынктах, у сучаснай сям’і маюць большую вагу за сувязі крыві, зносіны з людзьмі роднасна-блізкімі, але мала цікавымі.

Думкі розных спецыялістаў пра будучыню сям’і і шлюбу бываюць дыяметральна супрацьлеглымі. Існуе тры асноўныя ідэалагічныя падыходы да ацэнкі сям’і і яе будучыні. Першы падыход грунтуецца на думцы, што сям’я перадае свае функцыі іншым сацыяльным інстытутам, губляе сваё былое становішча і месца ў жыцці грамадства і індывіда. Другі падыход абапіраецца на непахіснасць сутнасці сям’і, што ўяўляецца як стабільная

і трывалая сістэма з нязменнымі функцыямі, забяспечваючы ўстойлівасць грамадства. Трэці падыход прызнае заканамернымі сацыяльна абумоўленыя змены, якія адбываюцца з сям'ёй, дапускае з'яўленне новых шлюбна-сямейных формаў без пагрозы для існавання грамадства.

Гэтыя тры падыходы можна ўспрымаць як узаемадапаўняльныя. Жыццё сям'і, фазы яе развіцця, структура і змены залежаць ад асаблівасцей у развіцці цывілізацыі, больш шырокіх супольнасцяў і глабальнага грамадства. Змяненні ў дэмаграфічнай структуры, пераўтварэнні ў грамадскіх класах, сацыяльныя і палітычныя рэвалюцыі заўсёды выклікаюць пэўныя трансфармацыі ў жыцці сям'і. Аднак тэорыі аб паўсюдным і прынцыповым крызісе сям'і, якія настойліва паўтараюцца на працягу апошніх 150 год і сцвярджаюць, што ў сучаснай цывілізацыі сям'я перастае выконваць свае сацыяльныя функцыі, знаходзіцца ў заняпадзе, фактамі не пацвярджаюцца.

Сям'я змяняе структуру і функцыі, прыстасоўваецца да трансфармацый глабальнага грамадства. Гэтыя змены выклікаюць розныя з'явы, невядомыя раней. Аднак колькасць шлюбаў не падае ні ў адной краіне. Як паказваюць даследаванні апошніх гадоў, сям'я для большасці беларусаў вельмі важная і займае другое месца ў ліку каштоўнасцей арыентацый, саступаючы толькі здароўю. Для чалавека істотна мець месца, дзе яго любяць, дзе яму дапамагаюць, дзе партнёры падзяляюць погляды адзін аднаго, дзе наладжаны адносіны ўзаемаразумення. Сёння менавіта так характарызуюць сям'ю самі людзі, безадносна да таго, у якой форме яна існуе [1, с. 32].

Такім чынам, з'яўляючыся першасным элементам грамадства, сям'я дае ў мініяцюры карціну тых жа працэсаў і супярэчнасцяў, якія ўласцівы і самому грамадству. Працэсы, звязаныя з мадэрнізацыяй, такія як распад традыцыйнай сялянскай аб-

шчыны, пераход ад натуральнай гаспадаркі да таварнай вытворчасці, індустрыялізацыя, урбанізацыя, пазней дыгіталізацыя, непазбежна адбіліся на сям’і.

Сям’я, з’яўляючыся малой сацыяльнай групай, адна з функцый якой – адаптацыя яе членаў да існавання ў грамадстве, змяняла формы і адаптавала функцыі ў грамадстве, якое хутка эвалюцыяніравала. Аблічча сучаснай сям’і вызначаюць такія працэсы, як нуклеарызацыя, маладзетнасць, аддзяленне вытворчай сферы ад хатняй гаспадаркі, рост колькасці разводаў, эгалітарызацыя і дэмакратызацыя сямейных адносін. Пры гэтым сям’я не губляе пазіцыі у сістэме каштоўнасцяў, а яе трансфармацыю варта разглядаць як перманентны працэс прыстасавання да зменлівых умоў для захавання і выканання важнейшых функцый.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Беларусь: структура сям’і, сямейныя адносіны, рэпрадуктыўнае паведзенне. Т. 2. Аналіз вынікаў даследавання «Пакалення і гендер» / М. Ю. Акулова [і др.]. – Мінск : Белсэнс, 2018. – 196 с.
2. Бурава, С. Н. Сучасная сям’я: крах ці другая жыццё? / С. Н. Бурава // Соцыялогія. – 2015. – № 2. – С. 4 – 15.
3. Бурава, С. Н. Соцыялогія брака і сям’і: гісторыя, тэарэтычныя асновы і персаналіі / С. Н. Бурава. – Мінск : Право і эканоміка, 2010. – 444 с.
4. Бурава, С. Н. Соцыялогія сям’і : дапаможнік для студэнтаў факультэта філасофіі і сацыяльных навук / С. Н. Бурава. – Мінск : БГУ, 2011. – 208 с.
5. Голод, С. И. Сям’я і брак: гісторыка-соцыялагічны аналіз / С. И. Голод. – СПб. : Петрополіс, 1998. – 272 с.
6. Леганькова, О. В. Псіхалогія сучаснай сям’і / О. В. Леганькова, О. В. Гордыюк, А. В. Ковалевская. – Мінск : БГПУ, 2013. – 263 с.
7. Мартынова, В. В. Сучасная беларуская сям’я: тэндэнцыі развіцця і тыпічныя прыклады. Сацыяльная і псіхалогі-

педагогическая помощь семье: опыт, проблемы, перспективы : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 16 марта 2017 г. / БГПУ ; отв. ред. В. В. Мартынова. – Минск, 2017. – С. 6 – 9.

8. Прогресс женщин мира в 2019 – 2020 гг. Семьи в меняющемся мире. Доклад «Женщины ООН» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://eca.unwomen.org/ru/digital-library/progress-of-the-worlds-women>. – Дата доступа: 10.10.2020.

9. Социальное положение и уровень жизни населения Республики Беларусь : сб. ст. / Национальный статистический комитет. – Минск : Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 2019. – 246 с.

10. Социология : курс лекций / под ред. А. В. Миронова, В. В. Панферовой, В. М. Утенкова. – М. : Социально-политический журнал, 1996. – 255 с.

11. Сям'я і сямейны быт беларусаў / В. К. Бандарчык [і інш.] – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 253 с.

## РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению эволюции семьи как малой социальной группы и социального института. В ходе модернизации изменялись формы семьи, трансформировались функции, обеспечивая адаптацию её членов к существованию в обществе. Основные процессы, определяющие облик современной семьи, – нуклеаризация, малодетность, отделение производственной сферы от домашнего хозяйства, рост числа разводов, эгалитаризация и демократизация семейных отношений.

## SUMMARY

The article is devoted to the study of the evolution of the family as a small social group and social institution. In the process of modernization, the forms of the family changed, the functions were transformed, ensuring the adaptation of its members to existence in society. The main processes that determine the appearance of the modern family are nuclearization, having few children, the separation of the production sphere from the household, an increase in the number of divorces, egalitarianization and democratization of family relations.

*Никитина О. А., Гудкова О. А.*

**«ФОЛЬКЛОРНАЯ» МЕТРОЛОГИЯ: НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ ЗНАЧЕНИЯ КВАЗИМЕР НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА С ПРЕДЛОГОМ *VIS***

*Тулский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого*

*(Поступила в редакцию 30.08.2021)*

Изучением отдельно сохранившихся в народной практике исторических способов измерения и их происхождением занимается народная метрология. Однако лингвистическому или лингвокультурологическому анализу метрологических единиц в данной дисциплине отводится лишь периферийное место. При этом детальный лингвистический анализ метрологической лексики может дать новый материал для восстановления древнейших метрологических систем и проследить пути семантического развития метрологической единицы. В свою очередь любое историко-лексикологическое исследование предполагает изучение лексики в широком контексте культуры. Наиболее интересным представляется лингвокультурологический подход к трактовке образного компонента значения метрологической лексики, который позволяет декодировать мотивационную основу выбора того или иного образа, использующегося для репрезентации стереотипной информации о способах измерения, сформированных данной лингвокультурной общностью.

Культурное маркирование некого знания осуществляется через репродукцию культурной информации языковыми единицами, которые прямо или кодировано воспроизводят особенности материальной и духовной культуры конкретного народа. К единицам естественного языка, обладающим способностью кодировать информацию, относят знаки особого порядка: базовые метафоры, квазисимволы, квазиэталоны, прецедентные и

безденотатные имена, а также квазимеры – знаки, указывающие на наивные эталоны меры различных явлений действительности [1, с. 422]. Приставка *квази-* отличает привычные меры от лингвокультурных, репрезентирующих наивную картину мира и отражающих тот инструментарий, которым пользуется лингвокультурная общность в процессе измерения окружающей действительности. Таким образом, квазимеры выполняют информирующую функцию, объективируя стереотипы обыденных средств измерения.

Как и в научной картине мира, процесс измерения в наивной картине мира происходит путём соотнесения объекта с неким эталоном меры, только во втором случае такой эталон всегда приблизителен или метафоричен. Эталонами здесь выступают внутренние формы вербальных единиц [2, с. 8].

Отражение квазимерами особенностей национального мироощущения обусловлено их формированием в обыденной среде, что подразумевает в большинстве случаев кодирование в их семантике культурных сюжетов, связанных с национально маркированными артефактами. В этой связи интересным представляется рассмотрение «живых» внутренних форм квазимер немецкого языка на предмет трактовки образа, положенного в основу измерения, и выявления национально-культурного компонента значения таких единиц.

В качестве материала для исследования мы остановились на обыденных мерах с компонентом *bis* (букв. до – указывает на приблизительное количество в известных пределах). Это единицы, функционирующие в общенародном языке, молодёжном жаргоне и аргю. Устойчивые единицы были выявлены методом сплошной выборки из словаря разговорной лексики немецкого языка Г. Кюппера [3] и словаря немецких идиом в сети Интернет [4]. В процессе исследования использовались

следующие методы: наблюдение, лексико-семантический и словообразовательный анализ, анализ корпусных данных.

С формально-структурной точки зрения в исследуемом языковом материале представлены квазимеры с компонентом *bis* трёх типов: без дополнительных элементов (*bis oben* – «доверху»; *bis Oberkante Unterlippe* – «до верхнего края нижней губы»); в сочетании с предлогами *auf* (*bis aufs Mark* – «до костного мозга»; *bis aufs Hemd* – «до рубашки»), *in* (*bis ins Aschgraue* – «дотла»; *bis in die Hühneraugen* – «до мозолей»), *an* (*bis an die Decke* – «до потолка»), *über* (*bis über den Hals* – «выше шеи»), *unter* (*bis unter beide Arme* – «до обеих подмышек»), *zu* (*bis zur nächsten Steinzeit* – «до следующего каменного века»; *bis zum Hals* – «до горла»); в форме псевдопридаточных предложений с союзами *bis* (*bis man Engel wird* – «пока не станешь ангелом») и *bis dass* (*bis dass der Kuckuck kuckuck schreit* – «пока кукушка не прокукует»; *bis dass Leben in den grauen Fleck kam* – «пока жизнь не ушла в серое пятно»). Уточним, что последние не являлись предметом описания в статье.

Эмпирический материал показал, что в основах немецких квазимер заложены образы всех культурных кодов: акционального (*bis zur Vergasung* – «до отравления газом»; *bis zur kalten Verdampfung* – «до холодного испарения»); антропоморфного (*bis in die Fingerspitzen* – «до кончиков пальцев»; *bis über die Knie* – «до колен»; *bis auf (in) die Knochen* – «до костей»); анимического (*bis zum Himmel* – «до неба»); биоморфного (*bis auf die Wurzel* – «до корней»); фетишного (*bis aufs Hemd* – «до рубашки»; *bis aufs Messer* – «до ножа»); временного (*bis zur nächsten Steinzeit* – «до следующего каменного века»; *am (bis zum) Sankt-Nimmerleins-Tag* – «в день (до дня) Святого Никогда»); пространственного (*bis ans Ende der Welt* – «до конца



света»; *bis an (unter) die Decke* – «до потолка»); мифологического (*bis zum Sohnes* – «до Сына»; *bis ins Aschgraue* – «дотла»). Наибольшее число репрезентаций реализуется антропоморфным (21 базовый образ), акциональным (16) и фетишным (13) культурными кодами, что объясняется антропоцентрическим восприятием мира, когда в центре Вселенной находится человек, а человеческое тело задаёт параметры изначального измерения пространства. Этот же факт обуславливает и универсальность образности внутренней формы большинства обыденных мер в разных языках, не нуждающейся в декодировании. Обязательной интерпретации в категориях культуры требуют те квазимеры, мотивационные основы которых содержат культурные коннотации. Остановимся на трактовке отдельных наиболее репрезентативных примеров такого типа квазимер с компонентом *bis*.

Обыденная мера «*bis zum Sohnes*» (букв. «до Сына») используется в немецком языке для обозначения слишком глубокого декольте. В качестве стереотипа границы здесь выступает область верхней части живота, куда опускается рука в процессе крестного знамения. В тот момент, когда троеперстие касается области живота, молящийся произносит «... и Сына», на этом образе и строится значение квазимеры.

Обыденная мера «*bis in die (aschgraue) Pechhütte*» (букв. «до (пепельно-серой) смоловарни» – ‘очень далеко, очень долго, до крайности’) строится на представлении о том, что угольщики строили свои печи в глубине леса; пепельно-серый дым, который был виден издалека, исходил, по поверьям, из того места, где небо и земля сливаются друг с другом, то есть на окраине земли. Данный образ языковое сознание и использует при пространственном и временном измерении некоего явления.

В единице «bis in die Puppen» (букв. «до кукол» – ‘чересчур, чрезмерно далеко или долго’) время или расстояние измеряется с опорой на пространственные квазистандарты. «Куклами» жители Берлина называли в XVIII в. статуи персонажей античной мифологии, которыми была украшена площадь в районе Тиргартен. Местные жители, предлагая прогуляться до площади, использовали вместо её названия данный ориентир. Позже выражение стало использоваться для обозначения не только длинного расстояния, но и временного промежутка, так как дорога до площади занимала много времени. Выражение строится на переносном значении слова «Puppe» – сноп, которым накрывали зерно в поле. Если зерно промокло, значит, дождь был сильным и прошёл через защитные снопы. Позже фраза была перенесена с «соломенных кукол» на статуи богов.

Обыденная мера «bis nach Merpen» (букв. «до Меппена» – ‘указание на большое расстояние; огромное количество; очень сильно; чрезмерно; полностью’; также в качестве усиления) восходит к прецедентной ситуации. Меппен – город на западе земли Нижняя Саксония, недалеко от голландской границы. Такое месторасположение представляется очень удалённым, что отражается в образной основе единицы. Авторство выражения приписывается бывшему футбольному голкиперу Харальду Антону («Тони») Шумахеру, который работал по контракту с клубом Бундеслиги «Шальке 04» и в 1988 г. находился под угрозой расторжения контракта. Когда репортёр спросил, будет ли Т. Шумахер и дальше играть за «Шальке» до второго дивизиона, тот ответил: «*Ich fahre doch von hier nicht nach Merpen*» (букв. «Я не собираюсь отсюда в Меппен»). Название города было использовано образно, команда Меппена была в то время представлена лишь во втором дивизионе. Меппен стал метафорой пространственного квазистандарта. Единица актив-

но используется с начала 2000-х годов, позже к пространственному прибавились и дополнительные значения (выражение степени интенсивности и т. д.).

Наличие в современном немецком языке описываемых квазимер, представляющих собой специфические национальные образования, объясняется наряду с индивидуальностью исторического опыта немцев особым восприятием действительности представителями немецкой лингвокультуры, что отражается в отличительности её образного осмысления и воплощения средствами немецкого языка.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Токарев, Г. В. Наивные единицы измерения в русской картине мира / Г. В. Токарев // Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. – 2013. – Вип. 9. – С. 421 – 424.
2. Токарев, Г. В. Материалы к словарю обыденных мер / Г. В. Токарев. – Тула : ТППО, 2016. – 128 с.
3. Küpper, H. Wörterbuch der deutschen Umgangssprache / H. Küpper. – Stuttgart : Klett, 1990. – 959 S.
4. <https://www.redensarten-index.de/suche.php>.

### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается вопрос о структурно-семантических особенностях квазимер немецкого языка с компонентом *bis*. Дана трактовка образных оснований отдельных обыденных мер с позиции лингвокультурологического подхода, позволяющего декодировать мотивационную базу, лежащую в основе наивных стереотипов меры в немецком языке.

### SUMMARY

The article deals with the issue of the structural and semantic features of the quasi-measures in the German language with the component *bis*. An interpretation of the figurative foundations of some everyday measures is given.

en from the position of the linguocultural approach, which makes it possible to decode the motivational base underlying naive measure stereotypes in the German language.

*Новак В. С.*

## **ВЯСЕЛЬНАЯ АБРАДНАСЦЬ ГОМЕЛЬСКАГА РАЁНА: СТРУКТУРА, СЕМАНТЫКА АБРАДАВЫХ ДЗЕЯННЯЎ**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны*

*(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2021)*

Даследаванне вясельнай абраднасці асобных раёнаў пэўнага рэгіёна – важная задача пры вырашэнні праблемы рэгіянальна-лакальнага вывучэння фальклорнайспадчыны, у прыватнасці Гомельшчыны. Веданне лакальных асаблівасцей бытавання і захавання асобных этапаў вясельнага абрадавага комплексу, напрыклад, у вёсках Гомельскага раёна надзвычай важна для вывучэння вяселля беларусаў як сістэмнай з’явы, асэнсавання праблемы ўзаемаадносін рэгіянальнай і агульнаэтнічнай традыцый.

У структуры вясельнай абраднасці Гомельскага раёна, як сведчыць фактычны матэрыял, выразна абазначаны абрадавыя этапы давясельнага, уласна вясельнага і паслявясельнага перыядаў. Апублікаваныя і архіўныя матэрыялы па вяселлі вышэйназванай мясцовасці, а таксама звесткі, запісаныя ў палявой экспедыцыі 2021 г., даюць падставы сцвярджаць, што ў народнай памяці захавалася інфармацыя пра асноўныя абрадавыя моманты вяселля. Калі характарызаваць давясельны перыяд, то найперш варта адзначыць, што ўласцівыя агульнаэтнічнай вясельнай традыцыі сватанне і заручыны ўстойліва захоўваюцца ў структуры мясцовага вясельнага абрадавага комплексу. Сватанне суправаджалася рытуальным іншасказальным дыялогам, які адбываўся паміж сватамі і бацькамі ма-

ладой: *«Прыходзілі і пыталіся: “Ці ты прадаеш цёлку ці не?” – “Шчэ цёлка не вырасла, шчэ маладая, мы яе не прадаем”. – Дак нам такая і нужна»* (в. Даўгалессе) [1, с. 186]. У пераважнай большасці варыянтаў этнаграфічных апісанняў вяселля гучалі матывы куплі-продажу свойскай жывёлы: *«Сваты прыйшлі, селі за стол, гавораць: “У нас тавар, у вас купец. У вас красна дзевіца, у нас добры моладзец”. І селі за стол, і усе давай сгаварывацца. С хлебам, с солью заходзілі»* (зап. ад Наталлі Іванаўны Гнідзінай, 1955 г. н., у в. Церуха)<sup>1</sup>. Сімвалам згоды на шлюб з боку нявесты з’яўлялася «перавязванне» ёю ручнікамі сватоў: *«Потым, паеўшы, нявеста паднялася, кругом стала пайшла, дзелала рукапажація і цалавала сватоў. После ўсяго этага нявеста перавязала свёкра палаценцам і цалавала сватоў, после перавязвала палаценцам і астальных, хто быў з імі»* (в. Аздзеліна) [1, с. 177]; *«Тады нявеста нясе рушнікі, каб перавязаць усіх сватоў, прымерна 5 ці 15 чалавек <...> Дык вось рушнікі несла, кожнаму кланялася ў ногі»* (зап. ад Зінаіды Цімафееўны Максіменка, 1940 г. н., у в. Зялёны Гай). Разразанне няестай прынесенага сватамі хлеба сімвалізавала яе згоду выйсці замуж: *«Ужо калі прыходзяць сваты, яны далжны прынесці з сабой хлеб і водку. Если дзеўчына сагласная пайсці замуж, яна далжна разрэзаць хлеб»* (зап. ад Марыі Сямёнаўны Коласавай, 1941 г. н., у в. Бабовічы); *«Сват перавязваўся рушніком, ішлі са сваёй гарэлкай і хлебам, калі дзяўчына была сагласна, то яна разразала гэты хлеб»* (в. Пракопаўка) [1, с. 217]. Паводле ўспамінаў жыхароў вёскі Цярэнічы, *«если маладая згодна, то этае ўсё астаецца тут і ўжо тады будуць дзелаць заручыны. А если не згодна, усё, што прынеслі, нясуць назад»* [1, с. 237].

---

<sup>1</sup> У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

Калі дзяўчына не згодна была выходзіць замуж, то выносіла сватам гарбуз: *«Яны як сталі на парог, дак яна возьме гарбузу. Поўную гарбузу, абыкнавенную. Всё, яны заварачваюцца – нявеста адказала. І такое бывала»* (зап. ад Ганны Фёдраўны Філонавай у в. Калініна); *«Если невеста хацела адказаць жэніху, то качалі гарбуза»* (зап. ад Людмілы Уладзіміраўны Міхайлавай, 1944 г. н., у в. Бабовічы.); *«Калі дзяўчына адмаўляла, гарбуз давалі. Гэта ж было ганебна для хлопца. Дзяўчына выносіла»* (зап. ад Надзеі Васільеўны Раманенка, 1961 г. н., у в. Міхалькі); *«Калі, напрыклад, бацькам маладой не панравіцца хлопец, то неслі гарбузу, а калі згодны былі, то ўжо за стол звалі, частавалі»* (зап. ад Людмілы Леанідаўны Цыкуновой, 1957 г. н., у в. Прыбар).

Паводле ўспамінаў інфармантаў, такія абрадавыя этапы, як сватанне, запоіны і заручыны, асобна не вылучаліся: *«У нас запоіны і сваты, і заручыны было адное і тое ж, усё было ўмесці»* (в. Калініна) [1, с. 197]; *«Сваты і заручаны –эта адно і то жа»* (п. Новае Жыццё) [1, с. 213]. У пераважнай большасці запісаў пра сватанне, гаворыцца, што гэта называлася «піць магарыч»: *«Жаніх кажа: “Мы прыйдзем магарыч піць”. У сваты прыходзяць родственнікі жаніха, прыносяць гарэлку і хлеб»* (в. Сямёнаўка) [1, с. 227]. Спецыфічна адметным момантам сватання ў асобных вёсках Гомельскага раёна з’яўляецца рытуал, звязаны з выкупам «пеўня», якога спецыяльна рыхтавалі: *«...ужо “пятуха” бяруць над паху, і дзеўкі гавораць: “Вот і купляйце ўжо петуха”. Ну, і купляюць»* (зап. ад Анастасіі Яфімаўны Юрасёвай, 1922 г. н., у в. Маркавічы). Пеўня «шыюць із ленты такога, прышываюць, а тады ўжо закрываць насавіком і выкупляюць, іхнія ўжэ сваты кідаюць грошы дзеўкам: *“От колькі там ужэ захадзіла, ну, таргуюцца, тады ўжэ кінуць яны, надзяюць маладому на галаву эта, свяцілка аб-*

*рывае етага пеўня”»* (зап. ад Маргарыты Міхайлаўны Каменка, 1944 г. н., у в. Грабаўка).

Адным з найважнейшых структурных кампанентаў вясельнай абраднасці Гомельскага раёна з’яўляецца «завіванне велца». Адбывалася гэтая цырымонія падчас зборнай суботы – абрадавага этапу развітання маладой з сяброўкамі: *«Перад вяселлем дзяўчаты завівалі велца. Гэта значыць, бралі маладую ёлачку або сасёнку. Ставілі яе ў вялікі бохан хлеба, каб не падала. Потым навешвалі на яе розныя ўпрыгожванні: бумажныя кветкі, стужкі, цукеркі, баранкі. Гэта каб маладыя былі багатыя»* (в. Глыбоцкае) [1, с. 181]; *«І вот у нас жа і як гуляюць. Ёлку уюць. Прыношуюць з лесу ёлку, сабіраюцца дзяўчаты-падружкі і ўюць эту ёлку. Куплялі бумагу разноцветную, цвяты дзелалі і дзелалі эту ёлку»* (зап. ад Ганны Васільеўны Ціткавай у в. Рудня-Марымонава). Выкарыстанне ёлкі або галінак з пладовых дрэў у якасці атрыбута-сімвала, у прыватнасці ў вясельнай абраднасці ўсходніх славян, – даволі распаўсюджаная з’ява: *«У рускіх і беларусаў, у меншай ступені – ва ўкраінцаў, зрубленую ёлку ўстанаўлівалі ў доме нявестыз наступным выкупам дрэўца жаніхом»* [2, с. 186].

Як пацвярджаюць фактычныя матэрыялы, ёлачка ў якасці вясельнага дрэўца – адметная дэталёў у вясельнай абраднасці не толькі Гомельскага раёна, але і іншых рэгіёнаў Гомельшчыны, і ёй адводзіцца значнае месца ў вясельным комплексе. «Упрыгожаная ў зборную суботу “ёлачка” сімвалізавала дзявоцкасць маладой, яе хараство. Атрыбут уяўляў сабой невялікае дрэўца, нават яго вершаліну або галінку, прычым толькі зімой – яловую, летам жа ў якасці “ёлачкі” выступалі галінкі пладовых дрэў. Ёлачку ўторквалі ў каравай ці ставілі на спецыяльную падстаўку, упрыгожвалі стужкамі і кветкамі. Такое выкарыстанне Е. (ёлкі. – В. Н.) абумоўлена яе сімволікай вечнасці,

ідэяй сувязі светаў і станаў, што ўпісвалася ў больш агульную ідэю пераходу» [3, с. 165].

У комплексе вясельных абрадавых дзеянняў важнай з'яўлялася і падрыхтоўка каравая, сімволіка якога як абрадавага хлеба была звязана з лёсам маладых, іх дабрабытам. Згодна з народнымі вераваннямі, для выпечкі каравая запрашалі тую жанчыну, якая *«абязацельна была замужам»* (в. Зялёны Гай) [1, с. 193]; *«Пекці каравай звалі замужніх жанчын, удоў нельзя было»* (в. Макаёе) [1, с. 206]; *«Каравай пяклі з мукі. Нельзя было ўдаве пекці. І бласлаўляць удаве нельзя»* (зап. ад Ксеніі Андрэўны Кандраценка, 1943 г. н., у в. Бабовічы). Як пацвердзілі жыхары вёскі Калініна, рыхтавалі два каравай: *«Пеклі ў хаце нявесты і ў хаце жаніха. Нявесцін каравай дзялілі на первы дзень свадзьбы, а жаніхоў – на другі дзень»* [1, с. 197]. «Сімволіка каравая – гэта перш за ўсё сімволіка хлеба, з якім было звязана ўсё жыццё селяніна. Таму і ў працы, і ў абрадах і звычаях, у песнях і іншых вуснапаэтычных творах хлеб (жыта) – важнейшы аtryбут і вобраз, боства, здольнае забяспечыць шчасце і дабрабыт чалавека» [4, с. 131].

Паколькі з караваем звязвалі шчаслівы шлюб маладых, то імкнуліся прытрымлівацца мясцовых павер'яў: *«А яшчэ ў цеста дабаўлялі гарэлкі трошкі, штоб жаніху і нявесце жылося добра. Нада было, штоб быў каравай красівы, не пашкоджаны. Адрэзаць яго да свадзьбы нельзя было ні ў коім разе»* (в. Калініна) [1, с. 197]; *«Если каравай не падняўся, значыт, плахая жыццё будзе»* (в. Новая Гута) [1, с. 210]; *«Нельзя было каравай удаве пекці»* (зап. ад К. А. Кандраценка ў в. Бабовічы). Як паведаміла Марыя Мікалаеўна Камека, 1935 г. н., з вёскі Рудня-Марымонава, працэс выпечкі каравая суправаджаўся малітвай: *«Каравай пякуць маці маладой, дружска маладой і бабуля – самая старэйшая і паважаная, к яе мненню ўсе*



*прыслухваліся. Калі пеклі каравай, то бабуля над ім чытала малітву, але так, каб ніхто не чуў і не бачыў» [1, с. 224].*

Як сведчыць фактычны матэрыял, царкоўны абрад вячання хоць і не атрымаў шырокага распаўсюджання на «тэрыторыі Гомельскага Палесся і Падняпроўя, дзе ўплыў хрысціянства на мясцовае насельніцтва ў параўнанні, напрыклад, з рэгіёнамі Гродзеншчыны і Брэстчыны быў значна меншы» [5, с. 544], усё ж у многіх вёсках Гомельскага раёна была моцнай вера ў тое, што вячанне ўплывае на замацаванасць шлюбных адносін: *«Едуць к вянцу, на вянцу вянчаюцца. Шаферы дзержаць над галовамі кароны. Бацюшка мяняе перстні, водзіць па цэркві»* (в. Бальшавік) [1, с. 179]; *«Ну, і ехалі ў цэркву, вячаліся. Надзявалі персцень пад вянцом, як вячаліся, надзявалі. Карону над галавой дзяржалі і абменьваліся кольцамі. Бацюшка браў кольцы, свяціў і надзявалі на рукі. Вадзіў круга стала»* (в. Фашчоўка) [1, с. 194].

Як паведамлілі жыхары, абрадавы этап пад назвай «пасад» адбываўся пасля абраду вячання: *«Ну, як ужэ на пасад ідуць, так, канешна. Это яны ўжэ калі ў цэркву схадзілі»* (в. Калініна) [1, с. 196]; *«Садзілі на пасад, венца вілі з цвятоў. Песні пелі:*

*Вілі, вілі венца із бярозы,*

*Пайшлі дзевачкі цвярозы.*

*Вілі вянкi з ябланькі,*

*Пайшлі дзеўкі п'явенькі»* (в. Макаўе) [1, с. 205].

З экспедыцыйных матэрыялаў, запісаных у вёсках Гомельскага раёна, не вынікае, што сутнасць тэрміна «пасад» звязана з саджаннем маладой на дзяжу, пакрытай кажухом, вывернутым поўсцю наверх (гэта сімвалізавала заможнае жыццё ў шлюбе), аднак ускосныя сведчанні пра гэты старадаўні абрада-

вы момант сустракаюцца: *«Быў пасад маладых. Во свадзьба ідзеці, первую румачку выпілі, і дзеткі паішлі пагуляці, а кагда яны гуляюць, танцуюці, іх садзяць на шубу. Шуба эта, штоб дзеткі багата жылі (шарсцяныя шубы такія былі), багатыя, крэпкія і дружныя былі. На пасад вялі радзіцелі са стараны жаніха і са стараны нявесты. Там жа мамачкі дзе і кажуць: “Вы садзіцесь, дзеткі, за стол”. І садзяць іх сваткоў. Валасы не састрыгалі і не падпальвалі – яны баяліся»* (п. Новае Жыццё) [1, с. 214]. Прыведзеныя звесткі сведчаць пра сумесны пасад маладых, які адбываўся падчас вясельнага застолля. Менавіта пасад і звязаныя з ім рытуалы сімвалізавалі змену статусу маладых, напрыклад, пераход дзяўчыны ў іншы стан – жаночкі, што пацвярджае такое абрадавае дзеянне, як расплятанне касы маладой: *«Касу расплятае сястра ці хто-небудзь свой»* (в. Макаўе) [1, с. 205]. У вёсцы Чкалава дзяўчынка расплётала касу нявесце: *«Пасад, ставілі цвет “аганёк”, садзілі маладых і пелі песні. Расплётала касу маленькая дзевачка лет 8, штоб панімала, называлі яе “свяцілка”, расплётала і завязвала лентай»* (зап. ад Ульяны Рыгораўны Пеўневай, 1942 г. н.).

У вёсцы Даўгалесце ў рытуалах «завівання» і расплётання касы ўдзельнічалі прадстаўнікі дружак з боку як маладога, так і маладой (па іх хуткасці і спрыце меркавалі аб тым, хто з маладых будзе лідарам у сям’і): *«Маладых садзілі на кажух. Тады гулялі. А тады ўжэ завівалі касу, тры – з яе рукі і тры – з яго. Пяюць:*

*Завівала мяне дзядзіна,  
Чорная, як гадзіна.  
Ці я табе, мамка, надакучыла,  
Што ты мяне, маладую, заручыла.  
Ці я табе, мая мамка,  
Кароўкі не пасла,*

*Што ты мне пашкадавала  
На галоўку масла?*

*Завілі, а тады косу расплеталі. З чыёй стараны быстрэй расплетуць, той і правіць будзе»* (в. Даўгалессе) [1, с. 187].

Падзел каравая – самы адказны абрадавы момант, які праводзіўся падчас вясельнага застолля і ў хаце маладога, і ў хаце маладой. Паводле сведчанняў К. А. Кандраценка з вёскі Бабовічы, *«калі дзялілі каравай, тады садзяць аддзельна за стол маладых на кажух, які выварачуюць. І хросны начынае дзяліць. Першы кусок – маладым. Тады бацьку вызывалі, матку і далей»*. У вёсцы Аздзеліна, калі ўжо падзялілі каравай, то *«ламалі ёлку і білі маладых, штоб былі здаровымі, прыткімі ў рабоце і не былі лянцямі. Той з маладых, хто не ўспеў уцекуці, палучаў больш. Пры дзяленні каравая іх садзілі ў парог, каля крайняга стала ля дзвярэй, штоб маглі ўцекуці, кагда іх ёлкай будуць біць»* [1, с. 178]. Прыведзены прыклад, звязаны з «ламаннем ёлкі», можна меркаваць, ілюструе сувязь такога дзеяння (з гэтым атрыбутам) са зменай статусу маладой, яе пераходам у жаночкі стан. Адметныя рысы вясельнай абраднасці ў вёсцы Фашчоўка (звязанне маладых пасля падзелу каравая і іх біццё) таксама звязаны з семантыкай дзеяслова «біць»: *«Як падзяляць каравай, звязвалі жаніха і нявесту і білі іх: удараць тым рушніком жаніха і нявесту, а жаніх хаваў нявесту»* [1, с. 195]. У дадзеным кантэксце «біццё» маладых павінна было паспрыяць нараджэнню дзіцяці: *«Біццё – рытуальна-магічнае дзеянне, якое мае пераважна прадуправавальную і адгонную функцыі. Правакуе нараджальнасць (з'яўленне дзяцей, прыплод скаціны), урадлівасць (выкліканне дажджу, забеспячэнне ўраджаю), рост, здароўе і дабрабыт»* [6, с. 177].

Калі завяршалася вяселле ў хаце маладой, то яе бацькі выпраўлялі дачку з пасагам да хаты маладога: *«У маладой адгу-*

лялі, то вечарам ужэ няслі ад маладой і падушкі, і пасцелі, пасуду ў вузлах к свякрухе» (зап. ад Л. Л. Цыкуновой у в. Прыбар); «Падушкі, адзеялы, усё прыданае вазілі мы зімою на санках, коні былі ўпрэжаны» (зап. ад Ады Іванаўны Аднавочка, 1937 г. н., у в. Новая Гута.). Вяселле ў хаце маладога праводзілася па тым жа народным сцэнарыі, што і ў хаце маладой.

Заслугоўвае ўвагі паслявясельная частка, якая ў розных вёсках Гомельскага раёна мела такія назвы, як «пярэзвы», «вадзіць пярэзвы» (в. Аздзеліна, Грабаўка, Даўгалессе, Задораўка, Бабовічы); «на гарэлыя пірагі», «курэй драць» (в. Глыбоцкае); «вадзіць бяседы» («банкеты») (в. Калініна, Пакалюбічы); «драць курэй» («смаліць курэй») – госці прыходзілі да бацькоў жаніха (в. Пакалюбічы, Пясочная Буда, Шарпілаўка, Зябраўка, Рудня-Жыгальская); «на разгрэбіны» (в. Рудня-Марымонава); «атводзіны» (в. Сямёнаўка), «хвост» / «хвасты» (в. Церуха) і іншыя. Самі інфарманты называлі гэты перыяд, які пачынаўся пасля вяселля, «выдуманай свадзьбай» (в. Церуха). Як адзначылі жыхары Гомельскага раёна, *«калісь свадзьбу гулялі не як цяпер, нядзелю цэлую. У кожную хату хадзілі, хто свадзьбу гуляе, даўжсон пярэзву весці. Патом ужэ пераадзваліся. На другі дзень у жаніха курыцу лавілі, шчыпалі яе і суп варылі. У нас на першы дзень у нявесты гулялі, на другі – у жаніха, а з трэцяга ўжэ пайшлі пярэзвы вадзіць у кожную хату, да тых, хто гуляў свадзьбу»* (зап. ад Надзеі Харытонаўны Рабцавай, 1941 г. н.); *«На разгрэбіны гуляюць у гульні. Пяюць песні, танцуюць. Сваты гасцей запрашаюць у хату за стол з пачастункамі і гарэлкай. З ліку гасцей выбіраюць жаніха і нявесту. Дзяўчына пераапранаецца ў мужчыну, а мужчына – наадварот. Іх садзяць на красны кут і дзеляць каравай»* (зап. ад М. М. Камека ў в. Рудня-Марымонава). Паслявясельная частка, як сведчаць экспедыцыйныя запісы, вылучаецца найперш гу-

марам. Жартоўныя пераапрапанні ўдзельнікаў вясельнай цырымоніі, іх яскрава выражаныя гумар, іронія, сатыра, што выўляюцца ў дыялогах, рэпліках, абрадавых дзеяннях, маніпуляцыях з пэўнымі прадметнымі атрыбутамі, былі скіраваны на замацаванне шлюбу, засцярогу маладой сям’і ад звышнатуральнага ўздзеяння, забеспячэнне яе дабрабыту, працяг роду.

Матэрыялы па вясельнай абраднасці, запісаныя ў розных вёсках Гомельскага раёна, дазволілі аб’ектыўна прадставіць структуру вясельнай абраднасці, выявіць асноўныя кампаненты, характэрныя для давясельнага і ўласна вясельнага перыядаў, лакальныя асаблівасці, звязаныя з паслявясельнай часткай, а таксама прадэманстраваць ступень захаванасці ў народнай памяці звестак па асобных рытуалах абрадавых этапаў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад., сістэм., тэкст. праца, рэд. В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать, 2007. – 456 с.
2. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1999. – Т. 2. Д – К (Крошки). – 704 с.
3. Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.
4. Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр /А. С. Фядосік [і інш.] ; навук. рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – 422 с.
5. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Вышэйшая школа, 2012. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. – Кн. 1 / Т. В. Валодзіна [і інш.]. – 910 с.

6. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 томах / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 1. А – Г. – 584 с.

#### РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале рассматриваются особенности свадебной обрядности Гомельского района, акцентируется внимание на отдельных структурных компонентах и связанных с ними мифологических представлениях.

#### SUMMARY

In the article the wedding ritual peculiarities of Gomel region are studied on the basis of rich factual material, the attention is focused on separate structural components and mythological representations related to them.

*Паборцава К. В.*

### **ПЕРСАНАЖЫ НІЖЭЙШАЙ МІФАЛОГІІ Ў СУЧАСНЫХ ЗАПІСАХ: ВЕДЗЬМА (НА МАТЭРЫЯЛЕ ФАЛЬКЛОРУ ГОРАДА ГОМЕЛЯ)**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2021)*

Знаёмства з фактычным матэрыялам па персанажах народнай дэманалогіі, звесткі пра якіх былі запісаны ў горадзе Гомелі падчас палявых экспедыцый, дае падставы пераканацца, што і ў гарадскіх наратывах яскрава выяўляецца тыповы характар сюжэтыкі, звязанай з такімі найбольш папулярнымі вобразамі ніжэйшай міфалогіі, як ведзьма, русалка, вадзянік, лясун і іншыя. У сучасных тэкстах прымхліц, зафіксаваных у горадзе Гомелі, як і ў аналагічных варыянтах, запісаных у вёсках розных раёнаў Гомельшчыны, выяўляюцца архаічныя матывы, звязаныя з паходжаннем, знешнім выглядам, станоўчымі або шкоднымі дзеяннямі персанажаў, спосабамі засцярогі ад іх. Як

адзначыў Б. М. Пуцілаў, «прымхліцы ў наш час – гэта паэтычныя небывальшчыны, якія збольшага захавалі сляды старажытных уяўленняў, збольшага ж набылі форму “фантастычна-бытавых” апавяданняў» [1, с. 9]. Мэта артыкула – паказаць, як тая ці іншая ўстойлівая сюжэтная тэма знаходзіць увасабленне ў шэрагу варыянтаў прымхліц, большасць з якіх, напрыклад, звязана з ведзьмай. Менавіта таму і засяродзім увагу на аналізе гэтага вобраза народнай дэманалогіі. Як вядома, «гэта адзін з галоўных персанажаў ніжэйшай міфалогіі ўсходніх і заходніх славян; спалучае рысы рэальнай жанчыны і дэмана» [2, с. 297]. Л. М. Вінаградава, абапіраючыся на значны фактычны матэрыял міфалагічных апавяданняў пра ведзьму, запісаны на тэрыторыі Палесся, вылучыла 3 асноўныя групы матываў, важных для ідэнтыфікацыі гэтага персанажа: «I. Ведзьма шкодзіць чалавеку і яго гаспадарцы; II. Ведзьма выяўляе ўласціvasці дэманічнай істоты; III. Дзеянні чалавека ў адносінах да ведзьмы» [3, с. 40 – 41]. У межах названых груп даследчыцай абазначаны мікратывы, звязаныя, напрыклад, з адбіраннем ведзьмай малака у кароў, насыланнем хваробы на людзей, свойскіх жывёл і расліны, валоданнем звышнатуральнымі ўласціvasцямі, спосабамі засцярогі ад уздзеяння ведзьмы і іншыя. Улічваючы напрацаваны вопыт Л. М. Вінаградавай у сферы апісання міфалагічных персанажаў, іх характарыстыкі, у тым ліку і ведзьмы, засяродзім увагу на запісах звестак пра гэтую істоту ад жыхароў горада Гомеля. Паходжанне ведзьмы, як вынікае са зместу прымхліц, абумоўлена яе кантактамі з чортам: «*Жанчына, якая прадала чорту душу*» [4, с. 305]; «*Гэтыя старыя бабы – жонкі дзьявала*» [4, с. 304]; «*Гаворыла она, што ведьмы жывут среди нас и водятся с чертями, служат у них*» [4, с. 306]. У знешнім выглядзе ведзьмы звычайна можна выявіць як рэальныя прыметы, так і незвычайныя. Паводле свед-

чанняў інфармантаў, да ліку апошніх можна аднесці наяўнасць бародаўкі, гарба: ведзьмы *«обычно кривые, горбатые, с лохматыми волосами или какими-то уродствами, например, с бородавкой или ещё с чем-нибудь. У них очень тяжёлый взгляд и грубый голос, и у многих не бывает семей. То есть они вообще живут одиноко, особняком от всех»* [4, с. 306].

Калі гаварыць пра шкодныя дзеянні з боку ведзьмы, то мікраматыў «адбіранне малака» выступае вызначальным у прымхліцах: «Ва ўсіх славянскіх традыцыях галоўнай функцыяй ведзьмы з'яўляецца псота жывёлы, і найперш “адбіранне” малака ў кароў (найбольш распрацаваны матыў ва ўкраінскіх, беларускіх і заходнеславянскіх вераваннях)» [2, с. 298]. Тэксты гарадскіх міфалагічных апавяданняў пацвярджаюць, што адбіранне малака з'яўляецца важнай шкоднай функцыяй ведзьмаў, якія *«часто доят коров»* [4, с. 306]; *«Людзі гоняць кароў дамой, а ведзьма выйдзе і паглядае, у каго якое вымя. Не было ў яе ні каровы, ні казы, а смятана, сыр, малако ўсягда былі»* (зап. ад Надзеі Афанасьеўны Цясельскай, 1926 г. н.)<sup>1</sup>; *«Была адна такая ведзьма, атымала малако ў кароў»* [4, с. 304]; *«Рассказывают, что два парня увидели, как в сарае к корове, которая мирно жевала своё сено, присосалась большая-большая жаба. Один закричал, что это ведьма, взял вилы и проколол её вилами»* [4, с. 305]. Як слухна падкрэсліла Л. М. Вінаградава, матыў адбірання малака з'яўляецца «цэнтральным у наборы шкодных дзеянняў ведзьмы <...> Часта ён выступае у якасці ідэнтыфікуючай прыметы, гэта значыць служыць галоўным апазнавальным знакам гэтага персанажа» [3, с. 42].

Здольнасць да метамарфозы, ператварэнняў – найважнейшая прымета ведзьмы, адзін з мікраматываў групы матываў, звязанай з дзеяннямі чалавека, скіраванымі на распазнаванне

---

<sup>1</sup> У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.



гэтай істоты. Як сведчаць тэксты прымхліц, ведзьма магла прымаць зааморфны або арнітаморфны выгляд, ператварацца ў які-небудзь прадмет (кола) і іншае: ведзьмы «могуць ператварацца ў каго захочуць: сабаку, жабу, сароку, ката, дажэ ў неадушаўлённыя прадметы» [4, с. 304]; «Мой муж расказваў, што жыла ў іхвёсцы жанчына, якую ўсе лічылі калдуньйй. Пайшлі яны раз калядаваць <...> Бачаць, а на іх калясо каціцца, ды гарыць яшчэ. І што іх здзівіла, што калясо тое ўгару кацілася» [4, с. 304]; «Могут превращаться, в кого захотят: жабу, кошку» [4, с. 306]; «В деревне жила бабка. Ходили слухи, что она ведьма. Как-то был праздник, мужики напились, увидели поросёнка и кинули в него камнем. А на следующий день увидели бабу, которая сильно хромала» [4, с. 306]; «Ведьма может превращаться в птицу, гадюку» (зап. ад Ніны Генадзьеўны Хвастовай, 1943 г. н.); «Легла сама спаць, а жаба зноў з'явілася. Пазвала яна мужчыну. Той, нічога не кажучы, пайшоў і на пні жабе лапы адсёк і выкінуў. Назаўтра бачыць мая падруга сваю бабу-суседку, а ў той рукі пярэбентаваныя» (зап. ад Алы Мікалаеўны Каленікавай, 1938 г. н.); «Прышоў адзін мужык да бабкі. У яго жонка памерла, і ён папрасіўся ў яе жыць <...> Але ж ноччу не мог спаць. Як запоўнач, прыходзіць да яго свіння, лычам тыча, бы з'есці хоча <...> Ну, ён пятлю здзелаў, свінне на галаву накінуў і ў хлеў загнаў, і закрыў. Раніцай пайшоў паглядзець, а там яго бабка-хазяйка сядзіць» (зап. ад Марыі Рыгораўны Кулік, 1923 г. н.); «Магла з'яўляцца, у якім хочаш абліччы. Ежалі ёй прыпрэ шо здзелаць, дак у яком хочаш. І гадзюкай, і качкай, і усяк» (зап. ад Раісы Фёдараўны Іванцовай, 1939 г. н.); «Прэвращались ведзьмы в черных сабак, черных котов» (зап. ад Міхаіла Фёдаравіча Тупіцкага, 1937 г. н.); «Ведзьмы абарочваліся ў жывёл пры помачы за-

кляццяў. *І ў тціц могуць тожа абараціцца*» (зап. ад Вольгі Фёдараўны Караленка, 1933 г. н.).

Да трэцяй групы матываў адносіцца і мікраматыў, звязаны са спосабамі засцярогі ад звышнатуральнага ўздзеяння ведзьмы, які рэалізуецца ў многіх варыянтах: «Чалавек абараняецца ад ведзьмы, высочвае і выкрывае яе: выкарыстоўвае абярэгі ад ведзьмы; падкаравульвае ведзьму ў сваім хляве (двары); калечыць жывёлу-пярэваратня; затым распознае ў ёй ведзьму; ломіць (сячэ, звязвае) прадмет, выгляд якога прыняла ведзьма» [3, с. 41]. Асабліва папулярны ў гомельскіх запісах мікраматыў калецтва жывёлы-пярэваратня. Зыходзячы з вышэйпрыведзеных прыкладаў, калецтва свінні (парасяці), жабы і іншых прыводзіла да таго, што можна было распознаць ведзьму. Большасцю прыкладаў пацвярджаецца мікраматыў выкрыцця ведзьмы (ведзьмака) праз калецтва свінні: «*Адзін раз было. Ноч была мясячная. І па вуліцы ходзіць свіння. Ну, і хлопцыдоўга на лаўках гулялі. Яны ўзялі і вуха свінне адсеклі. А назаўтра дзядзька хадзіў з вухам замотаным. А ён, кажучь, калдуном быў*» (зап. ад Р. Ф. Іванцовай, 1939 г. н.).

У групе матываў, звязаных з выяўленнем ведзьмай уласцівасцей дэманічнай істоты, маюць месца мікраматывы пра яе цяжкую смерць і імкненне перадаць свае «веды»: «Паўсюдна лічылася, што ведзьма караецца цяжкай смерцю за сваю сувязь з нячыстай сілай: яна не можа памерці, пакуль не перадасць свае веды» [2, с. 300]. Адзначаныя мікраматывы знайшлі адлюстраванне ў тэкстах міфалагічных апавяданняў, запісаных не толькі ад вясковых жыхароў, але і ад гараджан: «*Калі ведзьма памірала, то хацела перадаць свае веды, бо не магла памерці, но ніхто не сагласіўся. Тады ў яе хаце прабілі дырку ў паталку, штоб яна магла памерці*» [4, с. 305]; «*Бачаць, а тая вядзьмарка на падлозе ляжыць, а ў спіне яе тырчыць нож. Ба-*

чаць, што памерла, а крыкі ў хаце усё роўна не змалкаюць. Да-ведаліся аб гэтым мужыкі, дак разабралі дах у той хаце. Тады ўсё супакоілася» (зап. ад Валянціны Мікалаеўны Гаўрыльковай, 1963 г. н.); «Крэпка цяжка паміраюць ведзьмы, ускрываюць тады паталкі» (зап. ад В. С. Дудзянавай, 1928 г. н.); «Сначала ведзьма апраўдавалася, а патам на дзеда: “Я табе здзелаю так, што ты памрэш”. А ён сказаў: “І я табе так здзелаю, што будзеш хадзіць і не паміраць, а смерці прасіць”. І яна тры ці чатыры гады памірала, на лесе бегала, на балоце, магла вакол печкі круціцца доўга. А як памірае, то не можа ніяк памерці, то столь у хаце сарвуць, каб была дыра, каб выйшаў злы дух на волю» (зап. ад Фаіны Паўлаўны Карчэўскай, 1931 г. н.).

Што да канкрэтных спосабаў засцярогі ад шкодных дзеянняў ведзьмы, то ў параўнанні з прымхліцамі, запісанымі ў розных вёсках на тэрыторыі Гомельшчыны, у запісах звестак ад гарадскіх інфармантаў амаль не сустрэлася тлумачэнняў наконт выкарыстання тых ці іншых абярэгаў. У адным толькі тэксце прыгадвалася пра славесны спосаб засцярогі, звязаны з пракляццем, адрасаваным ведзьме: «Один мужик знал ведьму и при жизни отчитал её, обозвал и сказал, что она всем тут вредит. А когда она умерла, то постоянно его преследовала <...> Мужик рассказал об этом, и ему посоветовали, что надо по дороге в туалет обзывать её и проклинать. Он так и сделал, и ведьма от него отстала навсегда» [4, с. 306].

Такім чынам, прыведзеныя ў артыкуле матэрыялы пацвярджаюць факт захавання ў народнай памяці звестак пра адзін з галоўных персанажаў ніжэйшай міфалогіі – ведзьму. Можна выказаць меркаванне, што найбольш папулярныя мікраматывы, звязаныя з адбіраннем ведзьмай малака ў кароў, насыланнем псоты на людзей, з цяжкай смерцю гэтай істоты, калецтвам жывёлы-пярэваратня і ў выніку распазнаваннем

ведзьмы, адлюстраваны ў многіх варыянтах прымхліц. Што да іншых мікраматываў, абазначаных Л. М. Вінаградавай у значнай колькасці палескіх запісаў, у тым матэрыяле, да якога прыходзілася звяртацца, іх не давялося выявіць, але выказаная заўвага ўмоўная, бо ўсё ж, каб быць у гэтым перакананым, недастаткова экспедыцыйных запісаў.

### ЛІТАРАТУРА

1. Путилов, Б. Н. Предисловие / Б. Н. Путилов // Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / сост. В. П. Зинovieв. – Новосибирск, 1987. – С. 7 – 9.
2. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 1. А – Г. – 584 с.
3. Народная демонология Полесья: публикация текстов в записях 80 – 90-х гг. XX века / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 1. Люди со сверхъестественными свойствами. – 648 с.
4. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад., сістэм., тэкст. праца, рэд. В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать 2007. – 456 с.

### РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале анализируются образы народной демонологии в мифологических рассказах, записанных в городе Гомеле. Рассматриваются характерные признаки персонажей на таких уровнях, как происхождение, внешний вид, место нахождения, функциональность, способы защиты от их вредоносного воздействия.

### SUMMARY

The article uses rich factual material in order to analyze folk demonology images in mythological stories recorded in Gomel. The peculiar features of the characters on such levels as origin, appearance, location, functionality, ways of protection from their harmful effects are studied in the article.

*Пышкала К. Р.*

**«ЖАБРУЮЧЫ БОГ»: УЯЎЛЕННІ ПРА ЖАБРАКОЎ ЯК  
ПРА БОГА І СВЯТЫХ У ТРАДЫЦЫЙНАЙ  
БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ ХІХ – ПАЧАТКУ ХХ СТ.**

*Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы  
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2021)*

У сацыяльнай структуры традыцыйнай беларускай грамады вылучаецца катэгорыя «чужых»: валацужныя людзі, прадстаўнікі этнічных меншасцей, жабракі (старцы). Жабракі ў традыцыйнай славянскай культуры, аднак, успрымаліся не толькі як «чужыя», але і як істоты на мяжы: «гэтага» і «таго» свету, мірскага і сакральнага. З апошнім звязана ўяўленне пра жабрака як пра Хрыста, які ходзіць па зямлі ў «старэцкім» абліччы.

Даследчыкі феномена жабрацтва ў традыцыйнай беларускай культуры канцэнтраваліся ў першую чаргу на культуры «прафесійных жабракоў» і іх функцыях у паўсядзённым жыцці грамады. У рабоце М. Нікіфароўскага «Старцы» [5] закранаюцца некаторыя аспекты сакральнасці вобраза жабракоў, але акцэнт зроблены на іх ролі ў пахавальна-памінальнай культуры беларусаў. С. Русецкі вызначаў уяўленні пра жабракоў у катэгорыях «сакралізацыі/дэсакралізацыі». Вобраз жабрака ў традыцыйным беларускім фальклоры застаўся ў цэлым па-за ўвагай даследчыкаў, хаця жабракі шырока прадстаўлены ў фальклорных былічках, якія ўваходзяць у комплексныя зборнікі народнай прозы [3; 6; 7; 10; 12 – 17].

З уяўленнем пра жабрака як пра Хрыста ці святога, які ходзіць па зямлі, быў звязаны звычай абавязкова прымаць жабракоў і іншых падарожных людзей, калі яны раптам з'яўляюцца ў хаце, і не адмаўляць ім у міласціне і прытулку

[11, с. 78, 93]. Вытокі гэтых звычайў можна прасачыць у традыцыйных міласэрнасці, звязаных з рытуальным абменам.

Марсэль Мос, вывучаючы архаічныя формы дамовы (потлач і кула) на Трабрыянскіх астравах Палінезіі і на паўночным усходзе Паўночнай Амерыкі, параўноўваў іх з аналагічнымі ў еўрапейскіх культурах і выказаў ідэю, што ўсе яны звязаны з рытуалам абмену. Згодна з яго тэорыяй, інстытут татальнай пастаўкі ўключае ў сябе абавязкі даваць, браць і пакрываць падарунак – аплочваць яго [4, с. 152]. М. Мос адзначаў, што ў сучасных культурах з'яўляюцца людзі, якія прадстаўляюць багоў і нябожчыкаў, – гэта беднякі, і дары беднякам падабаюцца памерлым [4, с. 161]. Міласціна разглядаецца з двух бакоў: гэта і маральнае пераразмеркванне багацця праз дар іншаму, і своеасаблівая форма ахвярапрынашэння, бо звышнатуральныя сілы могуць помсціць тым людзям, якія не захачелі пазбавіцца ад лішкаў свайго багацця [4, с. 162].

Тэзіс М. Моса пацвярджаецца агульнаславянскім уяўленнем пра калектыўную долю. Згодна з ім, камусьці даецца шмат за кошт таго, што камусьці – мала. Такім чынам, людзі даюць міласціну, каб здзейсніць са звышнатуральнымі сіламі рытуальны абмен. Адорванне жабрака міласцінай амаль заўжды ўспрымалася як пагадненне з Богам: *«Эта Бог жабракоў прысылаець»* [7, с. 271]; *«Бог паслаў таго жабрака»* [14, с. 339]; *«I Вы, маладыя, ці то бедны йдзе, нігдэ не мыляйце, давайце. Пан Бог вам за гэто заплаціць»* [14, с. 380].

У традыцыйнай беларускай культуры XIX – пачатку XX ст. часцей за ўсё падарожнага Бога ўяўлялі ў выглядзе жабрака, які нічым не адрозніваецца ад іншых [3, с. 54, 96, 127]. Верылі, што Хрыстос можа хадзіць не адзін, а з анёламі (таксама ў выглядзе старцаў) [3, с. 56]. Шырока распаўсюджаны ўяўленні пра тое, што ў абліччы жабракоў Хрыстос ходзіць ра-

зам з апосталам Пятром [3, с. 77, 102 – 103, 202; 16, с. 447]. Альтэрнатыўныя спадарожнікі Бога – іншыя апосталы [6, с. 47; 14, с. 375; 15, с. 427], папулярныя святыя Юрый і Мікола [3, с. 129, 390; 13, с. 756], Мікола і Ягорый [3, с. 398], у больш позніх варыянтах – Маці Божая [14, с. 384] і Мікалай Цудатворац [14, с. 400]. Часам, згодна з традыцыйнымі ўяўленнямі, па зямлі ў выглядзе старца ходзіць адзін святы Пётр [3, с. 115]. Ад звычайнага жабрака Бога можна адрозніць па адной прыкмеце: сабакі яго не кусаюць [6, с. 46] і не брэшуць на яго з’яўленне [6, с. 66 – 67].

Паводле традыцыйных уяўленняў, Бог хадзіў па «незаклятай» зямлі (на якой не здзяйснялася забойстваў і катаванняў) [1, с. 37], адбывалася гэта ў даўнія часы, калі толькі ствараўся чалавечы свет або «калі людзі былі не так грэшны» [3, с. 129]. З цягам часу Бог канчаткова пакідае зямлю, перасяляецца на неба і ўжо адтуль пасылае ў чалавечы свет анёлаў [11, с. 213]. Згодна з павер’ямі, Хрыстос ходзіць па зямлі да Ушэсця [1, с. 42].

У большай частцы былічак Хрыстос заходзіць у дом і просіць у гаспадароў міласціну. Вандруючы па вёсках у абліччы жабрака, Бог таксама просіць паказаць яму дарогу, дае каментарыі, прадказвае чалавеку яго лёс, вяршыць на зямлі суд.

Адметна, што ўдзячнасць Бога не заўжды выражаецца ў матэрыяльным узбагачэнні або павышэнні статусу чалавека, наадварот, часта Хрыстос дае яму далейшае выпрабаванне. Бог і святыя «ўзнагароджваюць» жанчыну, якая дала ім начлег, тым, што накіроўваюць воўка на яе карову. Перад гэтым яны сціраюць асабліваю прыкмету гэтай каровы, такім чынам, даючы жанчыне выпрабаванне. У некаторых версіях, калі жанчына праходзіць выпрабаванне, Бог узнагароджвае яе новым месцам для жылля [3, с. 129 – 131]. У іншай легендзе Бог у выглядзе жабрака даў людзям святло ў хату. Ва ўзнагароду за гэта ён па-

прасіў карміць і даваць начлег кожны тыдзень усякаму жабраку, які прыйдзе да іх. Бог тут не толькі ўяўляецца ў выглядзе жабрака, але і выступае іх заступнікам [3, с. 43].

Жанчыне, якая дала Богу-жабраку вады, ён дае квас з магічнымі ўласцівасцямі, што дапамагае ёй зацяжарыць [3, с. 202]. Жанчыну, якая накарміла Бога ў выглядзе жабрака, той выводзіць з вёскі, калі там здараецца няшчасце [3, с. 390, 396]. Бедную жанчыну, якой няма чаго даць жабраку з ежы, ён на наступны дзень узнагароджвае багаццем страў у яе хаце [3, с. 396], дае бясконцы запас мукі [3, с. 398]. Бог можа дапамагчы і ў выніках хатняй гаспадаркі: зрабіць так, каб кросны перасталі рвацца [6, с. 52], каб не было недахопу ў палатне [1, с. 102; 6, с. 53], каб мука малолася бясконца [1, с. 118]. Тых, хто даў яму прытулак і ежу, ён узнагароджвае добрым ураджаем [6, с. 67], багаццем [14, с. 384], лечыць хворае дзіця [14, с. 388]. Сустрэкаюцца сюжэты, дзе чалавек, які пусціў Бога пераначаваць, стаў царом [14, с. 338 – 339], а ў міласэрнай жанчыны нарадзіўся сын – будучы святы [16, с. 454]. Е. Раманаў у «Беларускім зборніку» прыводзіў былічку, дзе Бог у выглядзе жабрака ва ўзнагароду за міласціну паказвае гаспадару рай [8, с. 31 – 32].

Бог, які ходзіць у абліччы жабрака, ператварае тых людзей, якія хочуць яго напужаць, у мядзведзей [3, с. 54, 56]. За сквапнасць Бог адбірае ў святара яго маёмасць і потым яны разам адпраўляюцца ў жабрацкі шлях. Бог выпрабоўвае святара, а калі той не праходзіць выпрабаванне, карае яго зноў лёсам вечна збіраць падаянне на царкву ад усіх людзей, але ніколі не сабраць неабходнай сумы [3, с. 96 – 97]. Жабрак, які не называе сябе Богам, але выконвае яго функцыі, ператварае сквапнага багача ў каня [3, с. 180 – 181]. Калі жанчына адмаўляецца падаць хлеб жабраку, які насамрэч быў Богам, той ператварае яе ў зязюлю [2, с. 410; 13, с. 753].



Для тых, хто адмаўляе яму ў прытулку, Бог абірае пакаранне: бялізна робіцца чорнай, і яе немагчыма адмыць [14, с. 384]; насылае на ўсю вёску голад [16, с. 439]; робіць адну і тую ж працу бясконцай (у дадзеным варыянце – насіць ваду) [1, с. 102]; ператварае хлеб, які выпякае сквапная жанчына, у гадаў [14, с. 384]; карае крайняй беднасцю [14, с. 383]; спальвае хату і ўсю маёмасць [14, с. 338 – 339]. Бог у выглядзе жабрака карае вёску, дзе мала хто даў яму ежы, спаленнем, выратоўваючы толькі сям’ю, у якой знайшоў прытулак. Але забараняе абарочвацца, а жанчына не паслухалася і ператварылася ў рабіну [15, с. 427 – 428] ці, па іншай версіі, у камень [1, с. 118; 3, с. 380 – 381]. Часам матывы пераплятаюцца, і Бог выводзіць з вёскі жанчыну, якая яго не накарміла, і яна гэтак жа ператвараецца ў камень, а вёска затапляецца [3, с. 380 – 381, 393 – 394]. Дзяўчыне, якая не дала Богу-жабраку напіцца ў полі, Бог даў п’яніцу-мужа, а той, якая напала Бога, – добрага чалавека [15, с. 437]. У вёсцы, дзе ніхто не пусціў у хату Маці Божую ў выглядзе жабрачкі, сярод зімы ідзе град і адбываюцца іншыя прыродныя катастрофы [14, с. 386].

Другі пласт матываў, звязаных з Хрыстом у выглядзе жабрака, можна аб’яднаць па тым, што Бог у гэтых тэкстах вызначае лёс чалавека або грамады, вяршыць суд, здзяйсняе цуды, карае або ўзнагароджвае – шэраг гэтых паняццяў дастаткова стракаты. Бог, ходзячы па вёсцы, заўважае, як мужчына дабудоўвае плот з саломы, цікавіцца прычынай, і чалавек адказвае, што няма сэнсу старацца, бо хутка (а ў некаторых версіях – заўтра) ён памрэ [6, с. 46, 51, 52, 53, 58, 59; 13, с. 756]. У асобных варыянтах у сюжэце прысутнічае і іншы чалавек, які пераплятае плот лазой, бо ведае, што жыць яму яшчэ доўга [6, с. 59]. У дадзеным выпадку Бог карае ўсё чалавецтва тым, што яно не будзе больш ведаць дакладнага часу сваёй смерці. Блізкі

да гэтага матыву сюжэт пра старых мужа і жонку, якія жывуць у разбуранай хаце і не адбудоўваюць яе [6, с. 51]. Аналагічным чынам тлумачацца і пастаянныя цяжкасці з ураджаем. Быццам у даўнія часы жыта расло без дапамогі людзей, а скасавалася гэта, калі Бог, пераапрунуўшыся жабраком, зайшоў у адну хату і пабачыў, што гаспадыня падцірае дзіця бліном [1, с. 490; 6, с. 47, 59, 61 – 62; 17, с. 601]. З таго часу Бог, згодна з павер’ямі, даў людзям толькі адзін каласок, каб яны былі здольныя пракарміць катой і сабак. Або, як фіксуецца ў некаторых варыянтах, колас раней рос ад самай зямлі, і Бог пачаў выцягваць маленькія каласкі з ніжняй часткі сцябліны, таму каласы сталі карцейшымі [6, с. 59, 67]. Часам гэта тлумачыцца тым, што Бога ніхто з вёскі не пусціў да сябе начаваць [3, с. 380].

Распаўсюджаны матыў, дзе Бог у выглядзе жабрака просіць паказаць яму дарогу. Ён запытваецца ў жанчыны, якая жне жыта, дарогу, а яна толькі паказвае яму нагой напрамак [1, с. 102 – 104; 6, с. 46, 58, 63, 63 – 64] або абмяжоўваецца фразай, што ёй няма калі і той сам знойдзе дарогу [6, с. 63, 64]. У лакальных варыянтах Віцебшчыны Бог запытваецца пра дарогу на Бягомль [6, с. 63]. Працяг сюжэта паказвае антыпода: Бог запытваецца дарогу ў мужчыны ў полі, той адказвае яму, і абодва нейкі час сядзяць і размаўляюць [1, с. 102 – 104; 6, с. 58; 13, с. 756]; або ў мужчын, якія косяць і на просьбу Бога падрабязна тлумачаць яму шлях і дапамагаюць выйсці на дарогу [6, с. 63]. Усіх жанчын Бог карае пастаянным недахопам часу, а ўсіх мужчын, адпаведна, ўзнагароджвае тым, што яны заўжды будуць усё паспяваць. Часам жанчыны караюцца гэтым жа чынам за тое, што праганяюць падарожнага чалавека (у выглядзе якога хадзіў Бог) з крыніцы, дзе ён хацеў адпачыць [1, с. 104]. У нестандартным варыянце ролі змяняюцца: мужчына караецца за тое, што паказвае Богу дарогу нагой, а цыган тлумачыць

шлях, за што ўзнагароджваецца адсутнасцю ўсялякай працы [1, с. 104]. У іншых варыянтах Бог запытваецца дарогу ў гультаяватага хлопца, потым у працавітай дзяўчыны і пасля зводзіць іх разам [6, с. 48 – 49].

Бог у выглядзе жабрака, як лічылася, можа ўплываць на ўраджай: даваць яго больш ва ўзнагароду або забіраць у якасці пакарання. Звычайна гэта залежала ад таго, ці спадзяваўся чалавек толькі на самога сябе, а не на Бога. У такім выпадку той караў яго адсутнасцю ўраджаю [1, с. 101 – 102; 6, с. 50]. Падарожны жабрак мог загадаць чалавеку сеяць у пэўны час, і тады вырастала толькі тое, што было засеяна пасля гэтай сустрэчы [6, с. 50]. Таксама падарожны Бог карае неўраджаем за тое, што чалавек сее на рэлігійныя святы [6, с. 67]. Бог у выглядзе жабрака дапамагае бедным адзначыць свята Запускі і здзяйсняе цуд: прыносіць з хлява кавалкі мяса [14, с. 382].

Жабрак, які потым аказваецца Богам, можа вызначаць персанальны лёс людзей. Часам падарожны Бог, атрымаўшы прытулак у хаце, прадказвае лёс дзяцей, якіх прыняла ў гэтую ноч бабка-павітуха [6, с. 54 – 56]. Своеасаблівым вызначэннем долі вылучаецца сюжэт, дзе старац-Бог забірае ў сям'і, што дала яму ежу, хлопчыка, просіць перавесці сябе праз раку і топіць дзіця там, каб тое не нарабіла шмат шкоды ў далейшым. Бог спальвае хатку чалавека, які даў яму прытулак, але не ў пакаранне: хата хутка абвалілася б, а пасля спалення ўсе будуць шкадаваць старога, які застаўся без дома, і дапамагаць яму [15, с. 439 – 440]. У абодвух выпадках мадэль адносін Бога ў выглядзе жабрака з людзьмі выходзіць за рамкі ўзнагарод або пакаранняў і пераходзіць у сферу традыцыйнага ўяўлення пра долю, лёс, наканаваныя чалавеку, і змяніць іх амаль немагчыма.

Не паддаецца вызначанай класіфікацыі сюжэт пра Бога і апосталаў Пятра і Паўла. Яны ў абліччы жабракоў сустрэлі

вядзьмарку, якая наводзіла сурокі на жыта – рабіла «залом». У выніку пакарання жанчына не можа разагнуцца, але ўзамен зачароўвае самога Хрыста: ён не можа ўзняцца на неба ў тэрмін. Тады, каб узысці на неба, Бог здымае пакаранне з вядзьмаркі [1, с. 100]. Трактоўка гэтага сюжэта можа быць неадназначная. З аднаго боку, як сведчаць варыянты былічкі на Карпатах і Балканах, перамога вядзьмаркі над Богам дае ёй права і далей займацца варажбой [1, с. 100 – 101]. З іншага – гэта апавяданне пра пакаранне, здзейсненае Богам, які ў абліччы жабрака праярае людзей.

Такім чынам, атаясамліванне жабрака з Богам сведчыць пра ўяўленне аб сувязі жабрака з сакральным светам і аб яго ўласнай сакралізацыі. Кожны жабрак патэнцыяльна мог апынуцца святым або Богам, і гэта выклікала адпаведнае стаўленне да жабракоў у традыцыйнай культуры. У XIX – пачатку XX ст. самымі распаўсюджанымі сюжэтамі беларускага фальклору пра Бога ў выглядзе жабрака былі тыя, у якіх Бог выпрабоўвае людзей на міласэрнасць і іншыя дабрадзейнасці: працавітасць, гасціннасць. Некаторыя сюжэты з’яўляюцца, магчыма, пазнейшымі варыянтамі касмаганічных міфаў, бо тлумачаць, чаму жыццё склалася так, а не інакш (чаму цяжка вырошчваць хлеб, чаму людзі не ведаюць часу сваёй смерці і інш.).

## ЛІТАРАТУРА

1. «Народная Библия»: восточнославянские этиологические легенды / сост. О. В. Белова ; ред. В. Я. Петрухин. – М. : Индрик, 2004. – 576 с.
2. Левкиевская, Е. Е. Нищий / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 2004. – Т. 3. К (Круг) – П (Перепёлка). – С. 408 – 411.
3. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 544 с.

4. Мосс, М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / М. Мосс ; сост., пер. с фр., предисл., вступ. ст., коммент. А. Б. Гофмана. – М. : КДУ, 2011. – 416 с.
5. Никифоровский, Н. Я. Старцы / Н. Я. Никифоровский // Этнографическое обозрение. – 1892. – № 1. – С. 70 – 105.
6. Полацкі этнаграфічны зборнік / уклад., прадм., паказ. У. А. Лобача. – Наваполацк : ПДУ, 2011. – Вып. 2. Народная проза беларусаў Падзвіння : у 2 ч. – Ч. 1. – 292 с.
7. Полацкі этнаграфічны зборнік / уклад., прадм., і паказ. У. А. Лобача. – Наваполацк : ПДУ, 2011. – Вып. 2. Народная проза беларусаў Падзвіння : у 2 ч. – Ч. 2. – 368 с.
8. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 9. Опыт словаря условных языков Белоруссии. – 124 с.
9. Русецкі, С. В. Рэцэпцыя жабрака ў традыцыйнай беларускай культуры / С. В. Русецкі // Российские и славянские исследования : сб. науч. ст. / редкол.: О. А. Яновский (отв. ред.) [и др.] – Минск, 2010. – Вып. 5. – С. 113 – 119.
10. Сацыяльна-бытавыя казкі / склад. тома, аўт. уступ. арт. А. С. Фядосік ; склад. камент. Л. Р. Бараг ; рэд. тома В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – 520 с.
11. Сержпутоўскі, А. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. Сержпутоўскі. – Мінск : [б. в.], 1930. – 276 с.
12. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 1. Магілёўскае Падняпроўе. – 797 с.
13. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – Т. 2. Віцебскае Падзвінне. – 910 с.
14. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / аўт. ідэі, агул. рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Вышэйшая школа 2006. – Т. 3. Гродзенскае Панямонне : у 2 кн. – Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.]. – 736 с.
15. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / аўт. ідэі, агул. рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Вышэйшая школа 2009. – Т. 4. Брэсцкае Палессе : у 2 кн. – Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.]. – 863 с.

16. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / аўт. ідэі, агул. рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Вышэйшая школа 2009. – Т. 5. Цэнтральная Беларусь : у 2 кн. – Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.]. – 911 с.

17. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / аўт. ідэі, агул. рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Вышэйшая школа 2013. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. – Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.]. – 1231 с.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена традиционным представлениям о нищих как о Боге либо святых, которые ходят по земле и испытывают людей. Бог в виде нищего вознаграждает людей счастьем, богатством, спасает от смерти, исцеляет от болезни, предсказывает судьбу, а тех, кто Его разгневал, наказывает голодом, несчастьем, превращает в животных. Автор, опираясь на теорию М. Мосса об обмене в архаических сообществах, обозначает милостыню в традиционной культуре как форму обмена с Богом, жертвоприношение Ему или договор с сакральным миром.

#### SUMMARY

The article discusses the concept of beggars in the traditional Belarusian culture as God or saints who walk on earth and test people. God in the form of a beggar rewards people with happiness and wealth, saves from death, heals from illness, and predicts fate. While He punishes those who angered Him with hunger, misfortune, and turns them into animals. The author, relying on M. Moss's theory of Exchange in Archaic Societies, designates almsgiving in traditional culture as a form of exchange with God, a sacrifice to Him or an agreement with the sacred.

*Станкевіч А. А.*

## **АКАЗІЯНАЛІЗМЫ І ІХ ФУНКЦЫЯНАЛЬНА-СТЫЛІСТЫЧНАЯ РОЛЯ Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ЗАГАДКАХ**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 14.09. 2021)*

Вусная народнапаэтычная творчасць з'яўляецца важнейшай часткай традыцыйнай народнай культуры, у якой на працягу многіх стагоддзяў, яскрава адлюстроўваліся, захоўваліся і беражліва перадаваліся з пакалення ў пакаленне калектыўны вопыт, народны светапогляд, нацыянальны менталітэт і сістэма галоўных духоўных каштоўнасцей.

Беларускі фальклор вызначаецца сваёй шматжанравасцю, багаццем мастацка-вобразнага адлюстравання аб'ектыўнай рэчаіснасці ў разнастайных формах, глыбокім зместам і ідэйнай значнасцю. Адметнае месца ў складзе малых фальклорных жанраў займаюць загадкі дзякуючы сваёй іншасказальнай і ланкічнай форме выражэння зместу, вобразнасці і выяўленчай выразнасці. Народныя загадкі, паводле меркавання даследчыкаў, адносяцца да аднаго з самых старажытных жанраў вуснай народнапаэтычнай творчасці. Яны «ўзніклі тады, калі чалавек поўнасцю быў яшчэ ва ўладзе прыроднай стыхіі» [1, с. 9]. У загадках назапашваўся і перадаваўся з пакалення ў пакаленне калектыўны вопыт, вобраз мыслення і светапогляд.

Як адзначыла В. В. Мітрафанова, «у глыбокай старажытнасці загадкі ў славян мелі абрадавае значэнне, а таксама былі звязаны з патаемнай, іншасказальнай мовай <...> Загадкі за-свойваліся як неабходны комплекс жыццёвай мудрасці» [2, с. 37 – 38].

Даследчыкі вуснай народнапаэтычнай творчасці адзначаюць высокае паэтычнае майстэрства стваральнікаў загадак:

«Загадкі вызначаюцца трапнасцю выказаў, афарыстычнасцю і сцісласцю формы <...> У іх знайшлі выражэнне творчая фантазія, кемлівасць, дасціпны гумар народа, яго паэтычныя здольнасці»; іх асноўнае прызначэнне – «развіваць мысленне чалавека і даць пазнанне свету ў вобразнай мастацкай форме» [1, с. 10 – 12]; «Багаты і глыбока жыццёвы змест загадак заўсёды мае паэтычную форму выражэння. Загадкі адрознівае сапраўдная і высокая мастацкасць» [3].

У аснове загадкі як формы вобразнага адлюстравання аб'ектыўнай рэчаіснасці ляжыць супастаўленне розных прадметаў, з'яў і дзеянняў паводле падобных знешніх або ўнутраных якасцей і прыкмет. У сувязі з гэтым у народных загадках выкарыстоўваюцца разнастайныя сродкі стварэння вобразнасці і выяўленчай выразнасці. Адметнае месца ў сістэме слоўна-вобразных сродкаў займаюць аказіяналізмы.

Паэтыка народнай загадкі грунтоўна асвятлялася ў працах даследчыкаў беларускага фальклору [4 – 6]. Аднак моўныя сродкі стварэння вобразнасці і выяўленчай выразнасці беларускіх народных загадак пакуль што не акрэслены ў поўным аб'ёме лінгвістычнай інтэрпрэтацыі.

Аб'ектам аналізу ў артыкуле з'яўляюцца беларускія народныя загадкі, змешчаныя ў зборніку «Загадкі» серыі «Беларуская народная творчасць» [7], мэтай – вызначэнне структурна-граматычных і лексіка-семантычных тыпаў аказіяналізмаў, іх функцыянальна-стылявой і выяўленча-выразнай ролі ў дыскурсе беларускіх народных загадак.

Аўтарскія наватворы з'яўляюцца адным з самых яркіх лексічных сродкаў індывідуалізацыі мастацкага дыскурсу. Яны дазваляюць вобразна і выразна называць пэўныя прадметы і з'явы, абазначаць іх дзеянні і стан, уласцівасці і якасці, садзейнічаюць разнастайнасці маўлення.



У энцыклапедыі «Беларуская мова» аказіяналізмамі называюцца словы, створаныя пісьменнікамі, грамадскімі дзеячамі ў якасці выразных сродкаў толькі ў пэўным кантэксце: «Такія словы ўжываюцца або для больш вобразнага выражэння паняццяў, або для стварэння пэўных мастацкіх эфектаў і гульні слоў» [8, с. 387]. Як адзначаюць даследчыкі, аказіяналізмы адносяцца да некадыфікаваных слоў, з'яўляюцца своеасаблівымі парушэннямі словаўтваральнай нормы і звычайна ствараюцца для дасягнення пэўнага стылістычнага эфекту [9, с. 57].

У навуковай літаратуры аказіянальнасць звычайна разглядаецца ў апазіцыі з узуальнасцю. Аказіяналізмы ўспрымаюцца як несістэмныя ўтварэнні, выкарыстанне якіх не выходзіць за межы маўленчай сферы. Паводле меркавання А. А. Земскай, неабходна адрозніваць аказіянальныя і патэнцыяльныя словы, якія «ўяўляюць сабой два полюсы словаўтварэння: першыя з'яўляюцца рэалізацыяй законаў словаўтварэння, другія – парушэннем гэтых законаў. Гэта антыподы, аднак і тыя, і другія, па сутнасці, дэманструюць магчымасці, закладзеныя ў сістэме мовы» [10, с. 241].

Аказіяналізмы як некадыфікаваныя лексічныя адзінкі, што не адпавядаюць агульнапрынятым нормам, вылучаюцца ў шэрагу іншых намінатыўных сродкаў мастацкага дыскурсу сваёй нестандартнасцю, незвычайнасцю, якая і абумоўлівае іх «прыцягальнасць» для чытача. Аказіянальнае словаўтварэнне выкарыстоўваецца звычайна для павышэння вобразнай значнасці мастацкага слова, «ажыўлення» яго ўнутранай формы, для арыгінальнасці выражэння сваіх думак, пачуццяў і імкненняў, стварэння разнастайных асацыяцый і гульні слова. Аказіянальная словатворчасць дазваляе мадэляваць ментальныя паняцці, каля якіх не знаходзяць адэкватнага выражэння ў мове [11].

У мове фальклорных твораў, якія маюць калектыўнага аўтара і вусную форму функцыянавання, аказіяналізмы, як адзначаюць даследчыкі, з’яўляюцца функцыянальна аднаразовымі адзінкамі, абмежаванымі пэўным кантэкстам. Размежаванне ў іх аказіянальнага і патэнцыяльнага словаўтварэння не з’яўляецца актуальным. Для мовы фальклору, як і для народна-дыялектнага маўлення, характэрна некадыфікаванасць моўнай нормы і ў той жа час пэўныя каноны арганізацыі, сакралізаваныя працяглай традыцыяй выкарыстання: «Пад аказіяналізмамі ў адносінах да фальклору мы разумеем не адзначаныя ў слоўніках рэдкія (галоўным чынам, адзінкавыя) словы з “чытаемай” семантыкай і своеасаблівай формай. Яны ўтвораны па непрадуктыўнай мадэлі» [12].

У народных загадках аказіяналізмы, як і іншыя выяўленчыя сродкі, дапамагаюць ствараць яскравыя метафарычныя вобразы – эквіваленты загаданых прадметаў і з’яў.

Часцінамоўная прыналежнасць аказіяналізмаў у народных загадках акрэсліваецца трыма граматычнымі класамі: назоўнікам, прыметнікам і дзеясловам. Лексіка-граматычная суаднесенасць аказіяналізмаў, характар іх матывавальнай асновы абумоўліваюць дадатковае сэнсавое напаўненне дэнатата, які з’яўляецца метафарычным эквівалентам загаданага прадмета.

Самай значнай у колькасных адносінах групай аказіяналізмаў з’яўляюцца субстантыўныя адпрыметнікавыя і аддзеяслоўныя суфіксальныя дэрываты. Субстантыўныя адпрыметнікавыя аказіянальныя найменні актуалізуюць пэўныя істотныя рысы, абагуленыя прыкметы зашыфраванага прадмета. Яны ўказваюць на:

– яго колер або светлавая ўласцівасці – «*Зелена зялёнка, звязана галоўка. Венік*» [7, № 2540]; «*Сіня сінява лес паламала,*

лес павяў, горад стаў. Каса» [7, № 1635]; «Чорная чарнява ўвесь лес паламала, белая бялява ўвесь лес падымала. Ноч і дзень» [7, № 390]; «Ішлі чарнушкі на вечарушкі, як ляглі і цяпер спяць. Лаўкі» [7, № 2394]; «У цёмнай цямнушачцы сядзяць гарнушачкі і вяжуць вязаначкі – ні вузла, ні пятлі. Пчолы» [7, № 1149]; «Чарнец-маладзец па калена ў золаце стаіць. Гаршчок» [7, № 2480];

– форму – «Кривулька кривая, а ўсіх корміць. Лыжка» [7, № 2053]; «– Куды ідзеш, кривая кривуліца? – А чаго стаіш, стрыжана патыліца? Рэчка і сенажаць» [7, № 125]; «Матка-рагатка, дачушка-паўзушка, сыноч Васілёк. Яблыня» [7, № 802];

– знешні выгляд – «Маці таўстуля, а дачка красуля, а сын перабор паляцеў на двор. Печ, полымя, дым» [7, № 2146]; «Матка таўстуха, дачка краснуха, а сын Хвядос пайшоў да нябёс. Печ, агонь, дым» [7, № 2152]; «Ляцеў цыбач праз сенажаць, як паў, то і не відаць. Дождж» [7, № 209]; «Чатыры братцы-барадатцы. Капыты ў каня» [7, № 1067];

– працягласць або памер – «Доўгі даўгач упадзе ў балота, яго не знаць. Дождж» [7, № 210]; «Малы малышак упаў з вышак, ён не забіўся, адно шапачкі пазбыўся. Жолуд» [7, № 440];

– стан – «Чатыры чатыркі, пятая растапырка, шостая жывушка. Калыска і дзіця» [7, № 2426]; «Што за жывіна: ззаду жывот, а спераду спіна. Нага» [7, № 986];

– фізічныя ўласцівасці – «Дзеравяшка нясе, касцяшка сячэ, а макрын падкладае. Лыжка, зубы, язык» [7, № 892];

– функцыі – «Сонца-калёнца, пасярэдзіне жывіца, хто яе не знае, той не будзе жаніцца. Шчотка для ільна» [7, № 1788].

Субстантыўныя аддзяяслоўныя аказіяналізмы ў народных загадках ствараюць метафарычныя вобразы, якія ўвасабляюць загаданы прадмет паводле выкананага ім дзеяння («Чатыры

чатырначкі, дзве растапырначкі, пятая **пяёначка**, а шостая **ляжоначка**. *Калыска, маці, дзіця*» [7, № 2428]; «*Ідзе гойда ды пад лаву. Ногі пры сядзенні*» [7, № 991]) або перадаюць гукі і рухі, што ўтвараюць жывёлы («*У мыкулі чатыры кулі, а ў брыкулі дзве кулі. Саскі ў каровы і кабылы*» [7, № 1018]), а таксама называюць месца, дзе адбываецца пэўнае дзеянне («*Быў на капальні, быў на тапталні, быў на кружары, быў на пажары. Гаршчок*» [7, № 2462]; «*Быў я на таўкачове і на мельнікове, і на пажары, і на базары. Гаршчок*» [7, № 2463]).

У некаторых выпадках субстантыўныя адпрыметнікавыя і аддзеяслоўныя аказіяналізмы выконваюць ролю эпітэта, выражанага прыдаткам, што значна ўзмацняе характарыстыку субстытута і павышае выяўленча-выразны патэнцыял народнай загадкі: «*Бацька-сцюдзёнка, матка-таплёнка, сынкі-скакункі, а дачушкі-лізушкі. Ток, ёўна, цапы і мётлы*» [7, № 1555]; «*Дзеткі – лушчаткі, бацька лысы пагнаў мышы. Семя канаплянае*» [7, № 2001]; «*Стаіць дуб-старадуб, на тым дубе-старадубе сядзіць птушка-вяртушка, ніхто яе не дастане: ані цар, ані царыца. Неба і сонца*» [7, № 15].

У асобных загадках субстантыўныя аддзеяслоўныя аказіяналізмы «шыфруюць» састаўныя часткі загаданага прадмета, паказваючы пры гэтым празрыстую матывацыю метафарычных эквівалентаў дэнатата, і ствараюць адмысловую каламбурную форму выказвання: «*Два бодні, чатыры паходні, сёмая махта. Карова*» [7, № 1008]; «*На шатуне равун, над равунцом сапун, над сапуном глядун, за гледуном рошча, за рошчай поле, за полем дрымучы лес. Шыя, рот, нос, вочы, бровы, доб, валасы*» [7, № 851]; «*На хадулях дзве махалкі, над махалкамі зявалка, пад зявалкай два калодзезі, пад калодзезямі дзве міргалкі, над міргалкамі рошча, за рошчай чыстае поле, за по-*

лем лес. Чалавек» [7, № 831]; «*Стаіць гай, пад гаем мігай, пад мігаем сапай, пад сапаем хапай. Галава*» [7, № 846].

Як правіла, выкарыстанне субстантыўных аказіяналізмаў суправаджаецца дэрывацыйным паўторам, што аблягчае асэнсаванне «ўнутранай» формы аказіянальнага наймення, тыпу яго матывацыі і расшыфроўку метафарычнага вобраза, якім кадзіруецца загаданы прадмет: «*Стаяць стаючкі, а на іх калючкі. Хаёвыя дрэвы*» [7, № 410]; «*Кацілася качулачка – ні звер, ні птушачка, ні агонь, ні вада, не адгадаеш нікагда. Сонца*» [7, № 21]; «*Хадзіў хаданак па чужых странах, прыйшлося паміраці – няма каму прыграбаці. Чобат*» [7, № 2732]; «*Ляжайка ляжыць, на ёй таратайка бяжыць. Дарога і воз*» [7, № 2938]; «*Махін махае, хто адгадае? Машына*» [7, № 3416]; «*Вісіць вісютка, ляціць крысютка – цап за вісютку. Журавель у студні*» [7, № 2637].

У загадках, у якіх «закадзіравана» некалькі прадметаў, нярэдка выкарыстоўваюцца парныя аддзеяслоўныя аказіяналізмы, што ўказваюць на дзеянні метафарычных эквівалентаў: «*Віса вісіць, хода ходзіць, віса ўпала, хода ўкрала. Жолуд і свіння*» [7, № 444]; «*Рында рые, скока скача: берагіся, рыя, – курман ідзе. Свіння, сарока, воўк*» [7, № 1092]; «*Рыцька рые, ляпа ляпае: сцеражыся, рыцька, – пан едзе. Свіння, сарока, воўк*» [7, № 1092]; «*Вязушка вязе, сякушка сячэ, мокры Марцін ні сапе, ні храпе, толькі паварочваецца. Лыжка, зубы і язык*» [7, № 2047]; «*Вісіць вісёнца, сядзіць сядзёнца, каб ты не вісеў, я б не сядзеў. Каўбаса і кот*» [7, № 2011].

Ад'ектыўныя адсубстантыўныя аказіяналізмы падкрэсліваюць адносіны да ўтваральнай асновы, нагадваюць пра пэўныя ўласцівасці загаданага прадмета, якія ў якасці падказкі павінны дапамагчы адгадаць загадку: «*За лесам лясанскім, за полем палянскім, там гукала Кацярына голасам шатанскім.*

Цягнік» [7, № 2904]; «За лесам **лясенскім** закавала зязюленька голасам **паненскім**. Скрыпка» [7, № 3087]; «Па гары **гаранскай** каціўся шар **вярханскі**, ніхто яго не аб'едзе і не абыдзе. Сонца» [7, № 38]; «Гарох **стручыст**, ноччу стучыць, днем стаяць не вяліць. Мароз» [7, № 249]. Наяўнасць аднакаранёвых слоў у загадках падказвае матывацыю аказіяналізмаў, надае кантэксту характар моўнай гульні і ілюструе зашыфраванасць загаданага прадмета.

Нешматлікімі з'яўляюцца дзеяслоўныя адыменныя аказіянальныя намінацыі, што перадаюць характэрнае дзеянне загаданага прадмета: «Зара **зырала**, ключы пацярала, месяц убачыў, сонца ўкрала. Раса» [7, № 234]; «Шарык, шарык, усю хату **перашарыў** і ў куточку стаў. Венік» [7, № 2573]; «Два арлы **арлююць**, адно яечка балуюць. Кума, кум і дзіця» [7, № 2990]; «Сталі шыпулі **шыпуліцца**, няма месца, дзе ім прытуліцца. Пчолы» [7, № 1162].

Сустракаюцца ў народных загадках і адлічэбніковыя ўтварэнні, якія характарызуюць структуру і колькасны склад іншасказальнага вобраза: «Чатыры **чатыранечкі** пабеглі ў палянечкі, ды злавілі вутку і пасадзілі ў кутку. Воз са снапамі» [7, № 1533]; «Восем **васьмей**, пяць па **пяцей**, дзве во якіх ды дзве во якіх – моцька ды роцька. Сані, вязы, аглоблі, палазы, падсядзёлак, хамут» [7, № 2855]; «Чатыры **чатырнічкі**, на кожным чатырнічку па пяць **пяцернічкаў**. Рукі, ногі, пальцы» [7, № 974].

Дадатковую экспрэсіўнасць апавядання ў народных загадках ствараюць субстантыўныя аказіяналізмы, утвораныя ад анатапейных дзеясловаў, якія імітуюць гукі, характэрныя для хатніх жывёл («У **мыкулі** чатыры кулі, а ў **рзы** дзве. Карова і кабыла» [7, № 1017]; «У **мыкалы** чатыры дыкалы, а ў **іржы** дзве. Карова і кабыла») [7, № 1021]); птушак («Бегла хахлушка

каля цяплушка, пыталася ў **кукарэйчыка**: “Ці не бачыў кацапага?” – “Цяпер быў на грывітары, а ўжо на крутой гары”. Мыш, печ, певень, кот, зямля» [7, № 1135]; «Ляцеў лютар, сеў на калютар, пытаўся ў **кудахтаркі**: “А дзе твае **пыхтаркі**?” – “Мае **пыхтаркі** ў стракаў гарод пайшлі!” Каршун, курыца, кураняты, крапіва» [7, № 1191]); паўзуноў («З куста **шыпуля**, ды за ногу шчыпуля. Вуж» [7, № 1417]); перадаюць гукі, якія суправаджаюць дзеянні прылад працы («У лесе, у лесе **тарарай брэша**. Сукала» [7, № 1831]).

У сувязі з вуснай формай функцыянавання фальклору аказіяналізмы ў народных гаворках па сваіх камунікатыўна-прагматычных якасцях набліжаюцца да народна-размоўнага маўлення – іх вызначае спантаннасць выражэння, экспрэсіўнасць выкладу, абмежаванасць пэўным кантэкстам, сітуацыйная абумоўленасць і нестандартнасць намінацыі.

У мове загадак выкарыстоўваюцца не толькі аказіяналізмы, матываваныя ўтваральнай асновай, паводле зместу якой можна асэнсаваць іх семантыку, але і так званыя «цёмныя», незразумелыя словы, што ўносяць элемент моўнай гульні, павышаюць выразнасць выказвання і ўскладняюць зашыфраваны вобраз: «**Сітуліцы, мітуліцы**, ні сяла, ні вуліцы. Вулей» [7, № 1561]; «**Мар’янка-куруцянка** пабегла ў лясочак, пазбірала трасчышча, нагрэла касьцішча. Сякера» [7, № 2670]; «**Шадзіла-бадзіла** па хаце хадзіла, пад загнет спаць лягло. Венік» [7, № 2578]; «**Фіту-фіту** – поўна скрыня аксаміту. Сажжа ў коміне» [7, № 2218]; «**Шардзюрыла-бардзюрыла** панямецку гаварыла, рогам траву ела. Гусь» [7, № 1271]; «**Піргічыкі, піргічыкі** сталі бабу слекатать, стала баба рагатаць. Парасяты свінню ссуць» [7, № 1083].

Аказіяналізмы выконваюць таксама значную ролю ў рытмічнай арганізацыі і рыфмаванні народных загадак. Зарыф-

маванья аказіяналізмы рытмізуюць выказванне, надаюць складнасць, арыгінальнасць і навізну кантэксту загадак, аблягаюць іх мнеманічную функцыю: «*Братцы-хватуцы, сястрыцы-палізушкі. Цапы і мётлы*» [7, № 1703]; «*Чатыры чатыркі, дзве растапыркі, адзін шаптун і той скрыпун. Калодзеж*» [7, № 2640]; «*Шынкi-брынкi на дзве палавінкi. Рэзгіны*» [7, № 2614]; «*Сядзіць шуся ў сямі кажусях, хто на яе гляне, той плача. Цыбуля*» [7, № 642]; «*Малы мае малышайкі носяць воду на вышайкі. Пчолы*» [7, № 1144].

Такім чынам, аказіяналізмы ў народных загадках з'яўляюцца поліфункцыянальнымі: яны ствараюць арыгінальнасць маўлення, адлюстроўваюць непаўторнасць народнага словаўтварэння, разнастайнасць моўнай формы выражэння, прыводзяць да каламбурнай манеры выказвання, своеасаблівай гульні слоў, дапамагаюць рытміка-інтанацыйнай арганізацыі дыскурсу і ўзмацненню слоўна-вобразнай характарыстыкі загаданага прадмета, часта суправаджаюцца дэрывацыйным паўторам, які садзейнічае актуалізацыі значэння паўторанай каранёвай марфемы і фарміраванню асацыятыўнага сэнсавага поля, куды ўключаецца метафарычны, іншасказальны кантэкст загадкі.

## ЛІТАРАТУРА

1. Гурскі, А. І. Беларускія народныя загадкі / А. І. Гурскі // Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 1972. – С. 5 – 20.
2. Митрофанова, В. В. Русские народные загадки / В. В. Митрофанова. – Л. : Наука, 1978. – 180 с.
1. 3 Лазутин, С. Г. Поэтика русского фольклора / С. Г. Лазутин – М. : Высшая школа, 1981. – 221 с.
3. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускіх загадак / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1976. – 128 с.



4. Гурскі, А. І. Беларускія загадкі: даследаванне жанру / А. І. Гурскі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2000. – 80 с.
5. Алфёрава, А. Г. Усходнеславянскія і заходнеславянскія загадкі. Вобразна-паэтычная сістэма / А. Г. Алфёрава. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – 162 с.
6. Загадкі /склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 448 с.
7. Беларуская мова : энцыклапедыя / пад рэд. А. Я. Міхневіча ; рэдкал.: Б. І. Сачанка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1994. – 657 с.
8. Прыгодзіч, М. Р. Сэнс у іх хаваецца яшчэ большы, чым паэзія. Аўтарскія неалагізмы як факт мовы / М. Р. Прыгодзіч // Роднае слова. – 1995. – № 8. – С. 56 – 64.
9. Земская, Е. А. Современный русский язык. Словообразование : учебное пособие / Е. А. Земская. – М. : Флинта, 2005. – 323 с.
10. Лаврова, Н. А. Окказиональные образования и их место в языковой системе [Электронный ресурс] / Н. А. Лаврова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/okkazionalnye-obrazovaniya-i-ih-mesto-v-yazykovoju-sisteme/viewer>. – Дата доступа: 08.08.2021.
11. Климас, И. С. Окказиональное слово в различных языковых стратах [Электронный ресурс] / И. С. Климас // Филологические науки. Учёные записки: электронный научный журнал Курского государственного университета – 2012. – № 3, т. 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/okkazionalnoe-slovo-v-raznyh-yazykovyh-stratah/viewer>. – Дата доступа: 08.08.2021.

## РЕЗЮМЕ

В статье на материале белорусских народных загадок рассматриваются структурно-грамматические и лексико-семантические типы окказионализмов, определяется их функционально-стилистическая роль. Отмечается полифункциональность окказионализмов – они создают оригинальность речи, отражают неповторимость народного словесного творчества, приводят к каламбурной форме высказывания, образуя своеобразную игру слов, способствуют ритмико-интонационной организации дискурса загадок и усилению словесно-образной характеристики зашифрованного денотата, что помогает в его отгадке.

## SUMMARY

The article examines the structural-grammatical and lexical-semantic types of occasionalisms based on the material of Belarusian folk riddles, determines their functional-stylistic role. The polyfunctionality of occasionalisms is noted – they create the originality of speech, reflect the uniqueness of folk verbal creativity, lead to a punning form of utterance, forming a kind of wordplay, contribute to the rhythmic-intonational organization of the discourse of riddles and strengthen the verbal-figurative characteristics of the encrypted denotation, which helps in its guessing.

*Хазанова К. Л.*

### **ФИГУРЫ ПАЎТОРУ Ў МОВЕ НАРОДНЫХ ПРЫПЕВАК ГОМЕЛЬШЧЫНЫ**

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны  
(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2021)*

Прыпеўка з'яўляецца адметным жанрам вуснай народнай творчасці. Невялікія па аб'ёме, звычайна вершаваныя творы, прыпеўкі, як правіла, суправаджаюцца лёгкай запамінальнай мелодыяй і зместам закранаюць пэўныя актуальныя для выканаўцаў і слухачоў маральна-этычныя праблемы.

Музыкальнасці прыпевак спрыяе іх мова. Як і іншыя малыя фальклорныя жанры (сярод якіх, напрыклад, прыказкі, прымаўкі, загадкі), прыпеўкі адрозніваюцца надзвычайнай трываласцю і актыўнай функцыянальнасцю, што выяўляецца ў захаванні жартаўлівых песенных чатырох- або шасцірадкоўяў не толькі ў вясковай мясцовасці, але і ў гарадах, пра што сведчаць матэрыялы фальклорнага архіва філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

Лінгвістычныя сродкі выяўленчай выразнасці народнапесенных твораў гарадоў Беларусі вывучаны далёка не поўнасцю, што абумоўлівае актуальнасць дадзенага даследавання.

Мэта артыкула – выяўленне стылістычнай значнасці фігур паўтору ў экспрэсівізацыі мовы прыпевак, адзначаных на тэрыторыі Гомеля. Аб’ектам даследавання сталі прыпеўкі, зафіксаваныя ў горадзе Гомелі і сабраныя ў фальклорным архіве філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны. Фактычны матэрыял прыводзіцца з захаваннем мясцовых моўных адметнасцей.

Да асаблівасцей мовы даследаваных прыпевак належаць сінтаксічныя сродкі выяўленчай выразнасці, сярод якіх «важным сродкам інтэнсіфікацыі зместу, што павышае ступень экспрэсіўнасці моўных адзінак» [1, с. 103], з’яўляюцца фігуры паўтору.

У гомельскіх прыпеўках, як і ў многіх фальклорных творах іншых жанраў, даволі часта сустракаецца анафара:

*А сколько ж я не плакала,  
Усё ж было аднакава.  
Стала песенькі спяваць,  
Стала гора забываць.*

Найбольш заўважная ў прыпеўках лексічная анафара. Паўтор слова ў пачатку некалькіх радкоў акцэнтуюе ўвагу на інфармацыі, перададзенай гэтым словам. А калі паўтараецца дзеяслоў, тэкст прыпеўкі ўдала перадае ступень праяўлення адпаведнага працэсу або дзеяння:

*Падбівала я нагой,  
Падбівала я другой.  
Усе чатыры кавалера  
Закачалі галавой.*

Характэрнасць дзеяслоўных анафар для прыпевак, выяўленых у горадзе Гомель, праяўляецца ў разнастайнасці марфалагічнай выражанасці названых фігур. У прыпеўках у анафары выкарыстоўваюцца адмоўныя імператывы: «*Не ругай мяне,*

*мамаша, / **Не ругай** грозна, / Ты сама была такая, / Приходзіла позна».*

Іншы раз пры ўжыванні ў тэксце адмоўнага імператыва ў анафарычны паўтор уваходзіць толькі адмоўная часціца, што дазваляе падкрэсліць адмаўленне: «*Ты **не** стой пад вакном, / **Не махай** картузікам. / **Не** пайду я з табой, / З малым каранузікам».*

Такая анафара можа спалучацца ў фальклорным тэксце з дыстантным каранёвым паўторам, «у якім сумяшчаюцца вертыкальная і гарызантальная ўласцівасці тэксту, спалучаюцца парадыгматычная і сінтагматычная характарыстыкі моўных адзінак» [1, с. 120]: «***Не судзіце** мяне, бабы, / **Не судзіце**, мужыкі, / **Перасудаў не** баюся, / **Не трапіце** языкі».*

Названыя сродкі выяўленчай выразнасці ствараюць звязнасць тэксту прыпеўкі, падкрэсліваючы змястоўную важнасць паўторанага караня, а паўторанае ўжыванне адмоўнай часціцы павышае выразнасць радкоў.

Звычайна дзеяслоўная анафара, выражаная неімператывнымі формамі, выкарыстоўваецца пры інверсійнай прэпазіцыі дзеяслоўнага выказніка. Адметны гукавы малюнак у прыпеўках ствараецца за кошт парнай анафары, у якой паўтор дзеяслова спалучаецца з паўтарэннем злучнікаў, што з'яўляецца гукавой анафарай: «***Спалюбiла** я Колю і Ваню, / **Спалюбiла** абаix. / **А** Колечку – за канфеты, / **А** Ванюша – мой жанix».*

Часам да дзеяслоўнай анафары ў прыпеўцы далучаецца алітэрацыя:

*Кукарэку, певунок!  
**Пашый** хлопцу кажешок,  
**Пашый** штонікі з шаўкоў,  
З залаценькіх паяскоў.*

*І пашыў ён, і надзеў,  
І ў люстэрка паглядзеў.*

Узмоцненае выкарыстанне зычных [ш], [ц] стварае акустычны эфект: быццам чуецца шоргат тканін. Эўфанічная гульня з шыпячым [ш] і свісцячымі [с], [з] уласціва беларускім народным прыпеўкам, выяўленым у Гомелі: «**Сербіянку танцавала, / Сербіянку рэзала. / Шыла міламу штаны, / Крэсла не прарэзала**».

У прыведзеным творы алітэрацыя выкарыстоўваецца разам з субстантыўнай анафарай і інверсіяй, што затрымлівае ўвагу на аб'екце дзеяння. Для субстантыўнай анафары прыпевак увогуле характэрна інверсійная размяшчэнне: «**Каля лесу я стаяла, / Каля лесу боязна, / Дажыдала я мілога / З ваеннага поезду**».

Выразнасць узмацняецца за кошт алітэрацыі свісцячых [с], [з]. Як паказваюць прыведзеныя тэксты, выразна-выяўленчы малюнак мовы беларускіх народных прыпевак горада Гомеля як часткі вялікай скарбніцы славянскага фальклору не абыходзіцца без алітэрацыі. Паколькі інфармацыйна-зместавы кантэнт прыпевак часцей закранае сферу ўнутраных пачуццяў чалавека, яго інтымных перажыванняў, то відавочна паўтарэнне зычных, што ўзмацняюць выяўленне ў тэксце тэмы кахання. Аднак адлюстраванне гэтых эмоцый у прыпеўках звязана з гумарам, з прычыны чаго часта адзначаецца алітэрацыя [м], [м'], што перадае бадзёры настрой, і [л], [л'], што паказвае мяккасць і пачуццёвасць: «**Ты падумай-ка, падруга, / Маго мілага любіць. / На тваём камне сядзець. / На мяне будзе глядзець**».

Паўтор прыназоўнікава-назоўнікавага спалучэння стварае ў прыпеўках строфную анафару, якая садзейнічае архітэктоніцы народнапесеннага тэксту: «**А не ўсё на гору плацаць, / А**

*не ўсё па ім тужыць, / Трэба ж хоць адну часінку / Ды ў вясё-  
ласці пажыць».*

Гукавая анафара і дыстантны каранёвы паўтор у прыпеўках узмацняюць экспрэсіўнасць: *«Без цябе, мой дарагі, / Без цябе, мой мілы, / Без цябе, каханы мой, / Белы свет нямілы».*

У значнай ступені выразнасць прыпевак ствараецца за кошт сумяшчэння ў тэксце анафары і эпіфары: *«Мене мілы ізмяніў, / А я ўпала перад ім. / А я ўпала ды сказала: / Слава Богу, што змяніў».*

Прыведзеныя вышэй тэксты паказваюць часты зварот аўтараў-стваральнікаў прыпевак да каранёвага паўтору: *«Сербіяне сена косяць, / Сербіяначкі грабуць. / А малыя сербіяне / Навоз віламі кладуць».*

У прыпеўках часцей выкарыстоўваюцца дыстантныя каранёвыя паўторы, што ўплывае на звязнасць тэкставых кавалкаў пры аб'яднанні ў адзінае цэлае. Неаднаразова названы прыпеўкай карань звычайна ўяўляе сабой стрыжнёвы кампанент змястоўнага напаўнення твора.

Амаль абавязковым у прыпеўках выступае спалучэнне каранёвага паўтору з лексічнай анафарай: *«Я каровачку даіла / Белую-прыбелую. / Я такога ўхажора / Из бумагі здзелаю».*

Да названых фігур маўлення ў прыпеўках далучаецца і паліптон:

*Гарманіста я любіла,  
Гарманіста цешыла,  
Гарманісту на плячо  
Сама гармошку вешала.*

Выкарыстанне каранёвых паўтараў разам з паліптонам, анафарай і эпіфарай ўплывае на дасціпнасць прыпеўкі: *«Мяне мілы ізмяніў, / Я хаджу змянёная, / Якога чорта ізмяніў, / Я шчэ не ўлюблёная».*

На аснове нечаканасці спалучаных моўных адзінак ствараецца адметны вобразны малюнак: *«А ў мяне мілёнак лысы, / Я не знаю, куды дзець. / А як зеркала не будзе, / Буду ў лысіну глядзець»*.

Каранёвы паўтор у прыпеўках удала сумяшчаецца з падваеннем і гукавой анафарай: *«Сямён, Сямён, / Накалі дроў. / Я, Сямёнаўна, / Напяку бліноў»*. Падваенне антрапонімаў у прыпеўках часцей адбываецца ў зваротках: *«Ой, Сямён, Сямён, / Сядзіць на лесенке, / А пра Сямёнаўну / Пяюць усе песенкі»*.

Прыведзеная прыпеўка адрозніваецца значнай варыятыўнасцю. Амаль кожны варыянт мае ўласныя тыпы спалучэння фігур маўлення. Да падваення антрапонімных звароткаў можа далучацца ад'ектыўны паліптатон, дзе ўжыванне розных формаў ступеняў параўнання стварае градацыю якасцей: *«Ой, Сямён, Сямён, / Да ў цябе пуп зялён. / Ка мне б хадзіл, / Штоб зелянейшым был»*.

У іншым тэксце экспрэсіўнасць павялічваецца дзякуючы спалучэнню падваення з назоўнікавым паліптатонам і дэрывацыйным паўторам дэмініўных формаў, якія ствараюць эмацыянальнасць радкоў: *«Ой, Сямён, Сямён, / Ты мой жа Сенечка, / А пацалуй мяне / Ты хараішэчка»*.

Падваенне мае на мэце перадаць інтэнсіўнасць з'яў і працэсаў. Назоўнікавае падваенне часцей выкарыстоўваецца ў зваротках, што спрыяе большаму лагічнаму выдзяленню аб'екта гаворкі: *«Гарманіст, гарманіст, / Не спускай глаза ўніз. / А глядзі на мяне, / Заўлякаць буду цябе»*.

Стылістычны эффект падваення адмоўных імператываў можа ўзмацняцца за кошт займеннікавай анафары, што выдзяляе асобу-суразмоўцу: *«Ты не пой, ты не пой, / Ты не падпева-ла. / Трыжды замузем была, / Голас пацярала»*.

У прыпеўках адзначаецца адвербіяльнае падваенне («*Міне мілы не цылуе, / Гаварыць: “Патом, патом”.* / *Прыхажу, а ён на печы / Трыніруецца з катом*»), а таксама эпаналепсіс («*Па дзірэўне ходзіць мілы, / Ходзіць, улыбаецца. / Зубы новыя паставіў, / Рот не закрываецца*»).

Своеасаблівы лад набывае прыпеўка пры парным кантактна-дыстантным падваенні аднакаранёвых дзеясловаў, што вылучае ўказанне на дзеянне: «*Пела, пела ды й напела / На сваю галовушку. / Чатыры дзеўкі я напела, / Пятую – заловушку*».

У прыпеўках, выяўленых у Гомелі, сустракаецца падваенне словазлучэнняў: «*Віжу дом, віжу дом, / Занавесачкі на нём. / Через годзік, через два / В этом доме буду я*». І ў гэтым творы не абышлося без сумяшчэння моўных сродкаў выяўленчай выразнасці: да падваення далучаюцца паліптатон і шматпрыназоўніканасць, што надзвычай экспрэсівізуе тэкст.

Выразнасць у прыпеўках часам грунтуецца на аб’яднанні падваення словазлучэнняў, анафары і паліптатону: «*Усе прышлі, усе прышлі, / Усе напараваліся. / А мой мілы не прышоў, / Бо штаны парваліся*».

Падваенне словазлучэнняў спалучаецца ў прыпеўках не толькі з анафарай, але і з каранёвым паўторам: «*Каму садзік, каму сад, / А каму ігрушачкі, / Каму мілы нехарошы, / А мне – проста душачка*».

Каранёвы паўтор, выкарыстаны ў прыпеўках разам з анафарай, садзейнічае звязнасці тэксту і актуалізацыі семантычнага напаўнення асобных адзінак:

*Я не з вашага сяла,  
Не з вашага сяленія.  
Не па-вашаму паю,  
Прашу ізвіненія.*



У наступнай прыпеўцы экспрэсіўнасць таксама заснавана на гарманічным узаемадзеянні разнастайных паўтораў – падваенне, паліптон, эпіфара і шматзлучніканасць прывялі да адметнай гукавой інструментоўкі: *«Маша, Маша, чаю, чаю. / Я на міламу скучаю. / Бяры кружку да пі чай / Да на мілым не скучай»*.

Мове прыпевак Гомельшчыны ўласціва гемінацыя. Шматразовы паўтор слоў у невялікіх тэкстах мае вынікам адлюстраванне інтэнсіўнасці і насычанасці пэўных з’яў, працэсаў, якасцей: *«Ой гара, гара, / Гара кочкамі. / Зарастай, гара, / Да васілёчкамі»*.

Адрозненне ў спосабах марфалагічнага выражэння гемінацыі ўплывае на семантычныя і стылістычныя асаблівасці ўспрымання прыпеўкі. Пры выкарыстанні ў дадзенай фігуры маўлення прыметнікаў узмацняецца ўвага да ступені насычанасці адпаведных характарыстык: *«Баявая, баявая, / Баявая – гэта я. / А другая баявая – То падружанька мая»*. Ад’ектыўная гемінацыя назіральна выдзяляе пэўную якасць: *«Галубыя, галубыя, / Галубыя небяса. / А чаму не галубыя / Ў мога мілага глаза»*. Субстантыўная гемінацыя затрымлівае ўспрыманне на аб’ектах гаворкі: *«Ой, гара, гара, / А гара таяла. / Вчера я плакала – / Любовь заставіла»*. Шматразовае паўтарэнне прыслоўяў узмацняе ўвагу да акалічнасці: *«Скора, скоро Тройца / Скора сад накроіцца, / Скора міленькі прыбудзе / І сэрца ўспакоіцца»*.

Пры гэтым адметнасцю мовы прыпевак з’яўляецца спалучэнне адвербіяльнай гемінацыі і анафары:

*Скора, скоро снег растае  
Скора і вуткі наплывуць  
Скора мілага майго  
Ды ў салдаты забяруць.*

На працягласць дзеяння паказвае дзеяслоўная гемінацыя, якая таксама знаходзіць месца ў прыпеўках: «**Я іду, іду, іду, / Собака лае на бягу, / Я іду – яна знае, / Што я к міламу іду**».

Анадыпложіс як фігура выразнасці маўлення займае ў прыпеўках адметнае месца. Па словах А. А. Станкевіч, «паўтор сегментаў на мяжы сумежных сказаў уплывае на ўзаемапранікненне іх сэнсу» [1, с. 113]. Адвербіяльны анадыпложіс спрыяе вылучэнню ў тэксте прыпеўкі характарыстыкі дзеяння нават пры адсутнасці яго лексічна выражанага наймення: «**А мой мілы даляко, / Даляко – у Польшчы, / Яго карыя глаза / Ненавіжу большы**».

Паўтор назоўнікаў на стыку сумежных радкоў дазваляе засяродзіць увагу на аб'екце дзеяння, што становіцца суб'ектам у наступным радку: «**А мой мілы – лётчык, / Я яго нявеста, / А як сяду ў самалёт – / Самалёт ня з места**».

Субстантыўны анадыпложіс падкрэслівае семантычную значнасць паўтораных такім чынам моўных адзінак. Экспрэсіўнасць радкоў пры гэтым можна павялічвацца за кошт паліптатону: «**Я любіла Шурачку / За кожану тужурачку. / Тужурачка парвалася – / І я з Шурачкам рассталася**».

Да названых фігур маўлення ў прыпеўках можа далучацца і ампліфікацыя, што ўзмацняе экспрэсіўнасць фальклорнага тэксту: «**Мой мілы, дарагой / Обозвал меня свіннёй. / Людзі думалі, свініна – / Сталі ў вочарадзь за мной**».

Разгляд сінтаксічных сродкаў выяўленчай выразнасці мовы прыпевак, зафіксаваных у горадзе Гомелі, паказвае пашыранасць паўтораў. Для прыпевак характэрна спалучэнне разнастайных паўтораў. Часцей за іншыя фігуры адзначаецца анафара (як лексічная, так і гукавая, строфная), падваенне, паліптон. Вылучаныя сродкі выяўленчай выразнасці ў прыпеўках знаходзяць разнастайнасць марфалагічнага выражэння. Фігуры

паўтору спрыяюць актуалізацыі ўвагі на важных дэталях, перадаюць інтэнсіўнасць дзеянняў або прыкмет і садзейнічаюць экспрэсіўнасці і эмацыянальнасці прыпевак, што ўплывае на запамінальнасць і актыўнае функцыянаванне даследаваных фальклорных твораў.

## ЛІТАРАТУРА

1. Станкевіч, А. А. Лінгвістычны аналіз тэксту : вучэбны дапаможнік / А. А. Станкевіч. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2018. – 198 с.

## РЕЗЮМЕ

Рассмотрение синтаксических средств выразительного выражения языка частушек, зафиксированных в Гомеле, показывает распространённость фигур повтора. Для частушек характерно сочетание различных повторов. Чаще других фигур отмечается анафора (как лексическая, так и звуковая, строфная), удвоение, полиптотон. Выделенные средства выразительности в частушках находят разное морфологическое выражение. Фигуры повтора помогают актуализации внимания к важным деталям, передают интенсивность действий или качеств и способствуют эмоциональности частушек, что влияет на запоминаемость и активное функционирование исследуемых фольклорных произведений.

## SUMMARY

The research of the syntactic means of expressing of the language of Belarusian folk Gomel's ditties showed the prevalence of repeats. There are combination of various repeats in the ditties. More often than other figures of repeats, anaphora (both lexical and sound and stanza), doubling, polyptotone are noted. The means of expressiveness in the ditties have different morphological expression. Repeats help to actualize attention to important details, convey the intensity of actions or qualities and contribute to the emotionality of ditties, that affects by the memorability and active functioning of the studied folklore works.

*Чжан Иньлин*

**К ВОПРОСУ О РОЛИ КИТАЙСКИХ ОБЩЕСТВЕННЫХ  
ОРГАНИЗАЦИЙ В СОЦИАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ  
КИТАЙСКОЙ ОБЩИНЫ В БЕЛАРУСИ (НА ПРИМЕРЕ  
АССОЦИАЦИИ КИТАЙСКИХ КОМПАНИЙ)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 14.09.2021)*

Важной формой реализации социальной связи для человека являются общественные организации как «составная часть социальной культуры этноса» [1, с. 29]. С точки зрения социологов, они определяются как «совокупность людей и групп, объединённых для достижения цели на основе управления кооперативной деятельностью и формализации социальных и деловых отношений» [2, с. 196].

На современном этапе общественные организации выступают важной частью социальной структуры китайцев в Беларуси, обеспечивая адаптацию и развитие в принимающем обществе.

Чтобы ознакомиться с деятельностью общественных организаций китайцев в Беларуси, мы посетили почти все подобные объединения, имеющиеся в Беларуси: участвовали в их мероприятиях, опрашивали лидеров или активных членов. В Беларуси существует 9 китайских общественных организаций: Союз китайских студентов, Ассоциация китайских аспирантов и учёных, Ассоциация китайских эмигрантов, Хор китайских студентов, Ассоциация китайских компаний, Институт Конфуция, Культурный клуб «Цан-цзе», Китайский культурный центр и Землячество выходцев из провинции Хэнань [3].

В данной статье внимание будет уделено Ассоциации китайских компаний в Беларуси. При выборе в качестве объекта

исследования этой организации мы следовали следующим принципам: она должна, во-первых, быть влиятельной и представительной, отличаться яркой спецификой; во-вторых, иметь целостную структуру и выполнять свои функции в настоящее время.

Необходимость создания этой организации была вызвана практическими потребностями группы китайских бизнесменов. С одной стороны, создание подобной структуры способствовало адаптации китайцев в принимающем обществе. С другой – Ассоциация китайских компаний содействует эффективному управлению китайскими бизнесменами в Беларуси, что существенно для китайского правительства. Организация также обеспечивает китайских бизнесменов юридической помощью и защитой интересов.

Ассоциация китайских компаний в Беларуси была создана под руководством отдела экономики Посольства Китайской Народной Республики в Республике Беларусь. К концу 2019 г. число членов организации достигло 48 [3].

Цели создания Ассоциации заключаются в следующем: укреплять связь между китайскими компаниями; заниматься законным бизнесом и создавать положительный имидж китайских компаний в принимающем обществе; устанавливать контакты с белорусскими бизнес-сообществами и способствовать взаимному развитию.

В структуру организации входят два почётных председателя, совет, секретариат и профессиональный комитет. Первые из представленных практически не участвуют в решениях ассоциации и управлении ей. Данные должностные лица зачастую обладают большими финансовыми средствами и социальным капиталом. Их деятельность позволяет ассоциации увеличивать своё социальное влияние.

Совет управляет всей организацией и планирует направление развития. В состав совета входит один председатель и шесть заместителей. Должностные члены избираются сроком на два года, один из заместителей в то же время является и начальником секретариата.

Секретариат отвечает за управление повседневными делами ассоциации, куда входят: подготовка рабочего плана и различных документов, упорядочение архивных материалов, управление членами и их взаимными отношениями, координация внешней связи ассоциации с правительством принимающего общества и братскими организациями, управление финансовыми средствами (членские взносы, закупка оборудования и офисной техники). Помимо этих функций, секретариат также занимается редактированием и изданием газет ассоциации, созданием официального сайта организации, где можно обмениваться информационными ресурсами.

Профессиональный комитет выступает в качестве исполнителя. В частности, экономический комитет укрепляет взаимную коммерческую связь между членами, устанавливает внешнеэкономическое сотрудничество с белорусскими правительственными органами, предоставляет новейшую информацию об экономической политике Беларуси, связанной с преференцией и поддержкой иностранных предприятий. Кроме того, оказывается помощь членам организации, когда у них возникают проблемы в процессе производства и эксплуатации.

Основная обязанность правового комитета состоит в распространении знания новых законов Беларуси в областях экономики, инвестиции, торговли, труда и т. д. Помимо этого, правовой комитет сотрудничает с белорусскими профессиональными юридическими, бухгалтерскими и аудиторскими учре-

ждениями, чтобы предлагать членам ассоциации бесплатную консультацию и поддержку.

Комитет по вопросам культуры регулярно устраивает культурные и спортивные мероприятия. С целью знакомства с белорусской культурой данное подразделение организует тематические выставки. Для укрепления взаимопонимания с белорусскими сотрудниками комитет по вопросам культуры также проводит для них курс о китайских культурных традициях.

Благотворительный комитет объединяет членов для участия в мероприятиях по социальному обеспечению, тем самым способствуя созданию позитивного имиджа в принимающем обществе.

Мандатный комитет в основном выполняет ревизионную и контролирующую функции.

Социальное значение Ассоциации китайских компаний в Беларуси отражается в организованных ею мероприятиях при помощи соответствующего профессионального комитета [4].

В сфере экономики ассоциация регулярно проводит курсы, деловые семинары и конференции, затрагивающие инвестирование, логистику, строительство инфраструктуры, машиностроение, налогообложение и другие сферы. На эти мероприятия организаторы нередко приглашают китайских и белорусских специалистов. Кроме теоретического обучения, ассоциация зачастую организует посещения белорусских компаний и заводов, что способствует формированию дружеских отношений с предприятиями принимающего общества. Организация также активно сотрудничает с деловыми делегациями компаний или правительственных органов из материкового Китая, предоставляет им информацию о белорусской экономической ситуации и помогает определить потенциал инвестирования Беларуси.

Внимание ассоциации также фокусируется в области права и правовой информации. При сотрудничестве с белорусскими правительственными органами и юридическими учреждениями организация регулярно распространяет знания о финансовой и налоговой политике Беларуси и новейшую информацию о правовом регулировании деятельности иностранных компаний в республике. В штате компании есть китайский специалист для перевода экономических законов Беларуси, издаются соответствующие материалы. Таким образом, ассоциация защищает законные интересы бизнесменов, а также строго следит, чтобы её члены не нарушали законы и правила принимающего общества.

Ассоциация китайских компаний проявляет активность в культурной деятельности, регулярно организуя мероприятия на открытом воздухе и способствуя тем самым укреплению взаимоотношений между бизнесменами и в то же время знакомству с белорусской культурой. Организация вносит свой вклад в сохранение этнокультурных традиций китайцев Беларуси и её популяризацию. В 2017 г. был проведён первый конкурс китайского кулинарного искусства. На белорусско-китайских официальных мероприятиях ассоциация организует выступление с элементами китайской культуры (выставки масок Сычуаньской оперы, китайских традиционных музыкальных инструментов и т. д.).

В Беларуси Ассоциация китайских компаний также принимает участие в благотворительной деятельности. Например, в 2015 г. одному из столичных детских домов была подарена новая мебель, современная техника и художественные принадлежности; в 2018 г. представители организации привезли детям-инвалидам Ивенецкого дома-интерната предметы быта и одежду.



На основе анализа проводимых Ассоциацией китайских компаний мероприятий сделаем выводы относительно её роли в социальной структуре китайцев в Беларуси.

Во-первых, Ассоциация китайских компаний выполняет функции защиты и представительства, способствующие первичной адаптации китайцев в Беларуси. Она выражает стремление китайцев Беларуси к самоорганизации высокого уровня и объединению диаспоры в единый упорядоченный институт. Деятельность организации укрепляет этнокультурную идентификацию и способствует распространению элементов китайской культуры в принимающем обществе, что благоприятствует процессам интеграции. Благодаря грамотным действиям преодолевается свойственное мигрантам чувство маргинальности или изоляции в принимающем обществе. Благотворительная деятельность ассоциации в определённой степени также помогает китайцам создать лучший социальный имидж, что способствует их сосуществованию с принимающим обществом.

Во-вторых, ассоциация выполняет своеобразную связующую функцию: она объединяет китайцев с белорусским обществом, позволяет китайским бизнесменам лучше адаптироваться к экономической и культурной среде Беларуси, устанавливает тесную деловую связь между китайскими и белорусскими предприятиями. В то же время организация способствует сохранению контакта китайцев в Беларуси с родиной.

Хотя история китайской миграции в Беларуси началась по-настоящему только с конца прошлого века и китайские общественные организации в Беларуси относительно молоды, но в целом они уже оказывают влияние и стабильно выполняют свои функции в социальной структуре китайской общины в Беларуси. С развитием белорусско-китайских дружественных от-

ношений в Беларуси ожидается рост количества выходцев из Китая и появление организаций с новыми функциями.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Батяев, В. Ф. Общественные объединения белорусов XIX – 20-х годов XX века. Этнологическое исследование / В. Ф. Батяев. – Саранск : [б. и.], 2013. – 143 с.

2. Лимаренко, А. П. Социальные институты и социальные организации / А. П. Лимаренко // Социология : учебное пособие / А. Н. Данилов [и др.] ; под общ. ред. А. Н. Данилова. – Минск, 2014. – С. 184 – 254.

3. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 258. Материалы полевых исследований Чжан Иньлин по теме «Китайцы в Беларуси: этнологическое исследование (1991 – 2010 гг.)»

4. Официальный сайт Ассоциации китайских компаний [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cnakk.by>. – Дата доступа: 30.07.2021.

### РЕЗЮМЕ

Общественные организации являются важной составной частью социальной культуры. В статье рассматриваются особенности структуры и функций общественных организаций китайской общины в Беларуси на примере Ассоциации китайских компаний.

### SUMMARY

The public organizations are an important part of the social culture. This article contains the features of the structure and functions of public organizations of the Chinese community in Belarus on the example of the Association of Chinese companies.

*Шарая О. Н.*

**ОБРЯД «ВОЖДЕНИЕ КÚСТА» В РОВЕНСКОЙ  
ОБЛАСТИ УКРАИНЫ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕВЫХ  
ИССЛЕДОВАНИЙ)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 15.09.2021)*

Куст («воды́ты Куст», «воды́ты Кúста»; «ходы́ты у Куст», «ходы́ты у Кúста») – приуроченный к Троице архаический календарный обходный обряд [13, с. 9, 129]. Ареал кустового обряда соотносится с территорией расселения дреговичей в VIII – IX вв. [8, с. 80]. Современный ареал обряда с небольшими отклонениями совпадает с Пинщиной исторической [10, с. 69; 15, с. 197]. Сведения об обряде «вождения Кúста» стали публиковаться в 1-й половине XIX в. [14, с. 32 – 34; 15, с. 198 – 199]. Среди населённых пунктов, в которых был зафиксирован обряд в XIX в., отмечались Вичевка, Погост, Боровое, относящиеся к южной части современного ареала обряда Кúста (север Ровенской области Украины).

В 70 – 90-е годы XX в. начался новый этап изучения обряда, что стало возможным благодаря проведению полевых исследований. В 1972 г. в журнале «Народна творчість та етнографія» была опубликована статья С. Китовой, в которой представлены результаты исследования кустового обряда в селе Сварицевичи Ровенской области Украины [3]. В середине 1970-х годов защищено две кандидатских диссертации, где рассмотрена вербальная составляющая обряда Куст, а также некоторые вопросы, связанные с обрядом [4; 6].

В 70-е годы XX в. в научный оборот были включены данные лишь из нескольких населённых пунктов, в которых зафиксировано проведение обряда «вождения Кúста». На Укра-

ине, в Ровенской области, было известно о кустовом обряде в селе Сварицевичи [3], в Беларуси были получены данные об обряде из населённых пунктов Лыща, Поречье, Чемерин [1, с. 58], Камень, Чухово, Богдановка, Лунин [6, с. 4]. Исследователи в основном ограничивались рассмотрением вербального компонента обряда, новая информация о самом обряде оставалась недостаточной. Однако границы бытования обряда «вождения Кúста» ещё в 80-е годы прошлого века оставались неопределёнными. В научной литературе отмечалось, что полученных данных недостаточно, а «фольклористическая литература прошлого, фиксируя данный обряд и сопровождавшие его песни, лишь вскользь касалась вопросов его возникновения и функциональной сущности отдельных обрядовых действий» [4, с. 4]. Открытым оставался также вопрос о том, является ли сохранившийся в живом бытовании кустовой обряд на территории Украины и Беларуси единым явлением. Ясности по этому вопросу не было и в 80-е годы XX в. [5, с. 106]. Среди нерешённых оставался вопрос о современных границах ареала обряда «вождения Кúста», его функциональной природе. Преодолеть имеющиеся трудности можно было на основе проведения полевого исследования по специально разработанной программе. Такое исследование было проведено в 90-е годы XX в. [13, с. 112 – 145, 181 – 191].

Ещё в конце 1980-х годов в результате непосредственного наблюдения кустового обряда в сёлах Тобулки (1988 г.), Доброславка (1989 г.) Пинского района Брестской области было начато новое полевое исследование [2, с. 48]. В 1989 г. в результате проведённых интервью получена информация о кустовом обряде от непосредственных исполнителей обряда в селе Бусса Ивановского района Брестской области. Было обращено внимание на то, что село Сварицевичи Дубровицкого

района Ровенской области Украины, известное наличием обряда Куст, в прошлом относилось к юго-восточной части Пинского уезда. Таким образом, стало ясно, что эта южная точка ареала обряда исторически входила в состав целостных государственных образований вместе с другими населёнными пунктами, где был зафиксирован обряд Куст [2; 8, с. 80].

Исследования, проведённые в 90-е годы XX в., позволили впервые определить современный ареал обряда, перейти на новый уровень понимания его семантики [8 – 13]. Это был период интенсивного сбора данных на основе непосредственного наблюдения и сфокусированных интервью с участниками обряда. Были зафиксированы структурные компоненты обряда и другие характеристики. Анализ комплекса составляющих обряда (ритуального и вербального компонентов, обрядовой терминологии, темпоральных, локативных и других данных) с разнообразием их конкретных форм проявления в границах ареала позволил выделить архаическое ядро и трансформацию обряда, приблизиться к реконструкции его исходных форм. В результате полевых исследований на основе специально разработанной программы в 90-е годы XX в. была получена новая информация об обряде «вождения Куста» в 55 населённых пунктах, в том числе 44 населённых пунктах в Беларуси, 11 – на Украине [12, с. 309; 13, с. 123 – 124]. Анализ эмпирических данных, полученных в результате полевых исследований в Беларуси и Украине, позволил выявить, что сохранившийся в живом бытовании обряд Куст в Беларуси и Украине – единое по своему происхождению, семантике и функционированию явление [9, с. 15; 8, с. 81, 85]. Выявлено, что ареал обряда Куста с небольшими отклонениями совпадает с Пинщиной исторической. Это территория современного Пинского, Ивановского районов, частично – Лунинецкого, Столинского, Ивацевичского; Спорово Берё-

зовского района Брестской области; южная часть ареала обряда охватывает север Ровенской и Волынской областей Украины<sup>1</sup> (Заречненский район Ровенской области, сёла Дубровицкого района Ровенской области, Любешовского района Волынской области [12, с. 309 – 310; 13, с. 123 – 125]. Наиболее полный качественный массив данных о структурных компонентах обряда, его терминологии, мотивировках участников обрядовых действий, его аксиологии и др. стал надёжной основой для последующих научных обобщений. Проведённое исследование позволило выявить и конкретизировать критерии идентификации обряда Кúста, определить его типические характеристики, направление трансформации [11; 12; 13, с. 113 – 145, 181 – 190].

В 1990-е годы исследование обряда «вождения Кúста» началось с Ровенской области Украины. Как показало исследование, исполнению обряда «вождения Кúста» на юге современного ареала обряда в селе Бродница Заречненского района Ровенской области предшествовали Троицкие Дзяды. Согласно полученным нами сведениям, Троицкие Дзяды «...І тэпэр е. У п'ятныцу увэчэры і у субóту ура́но ... то мы у п'ятныцу ва́рымо з по́стом увэчэры, ужэ нэ м'яса, нэ молока́, по́снэе з грыба́мы, чы з олі́ймы нава́рымо – ё́то ужэ дэды́ тэпэ́ра увэчэры у п'ятныцу. А ура́но ужэ готу́ють у субóту: блынцо́в напэчу́ть, ка́шы нава́рать, ужэ м'яснэе ва́рать – готу́ють ужэ у субóту...»<sup>2</sup>. Хозяин дома и участники поминальной трапезы часть от каждого блюда сначала откладывали душам предков, а потом ели сами: «Поста́вылы, шчо бу́дэм йі́сты, обі́даты, на стыл і впе́рòд по ло́жэццы для йі́х на стыл злыва́ють. Усе́го по ло́жэццы ... По

---

<sup>1</sup> Названия районов Украины приведены в соответствии с административным делением, которое существовало в 90-е годы XX в., когда автором проводились полевые исследования на территории Украины.

<sup>2</sup> В статье использованы материалы О. Н. Шарой, которые получены ею в результате полевых исследований на Украине в 90-годы XX в.

усім шчыта́ецца гэ́тэ. І называ́юць тро́ецкы́е дэ́ды» (Бродница Заречненского р-на) [13, с. 157]. Следует отметить, что обряд Дзяды накануне «вождения Куста» был также зафиксирован С. Китовой в селе Сварицевичи [3, с. 72].

В селе Сварицевичи Дубровицкого района Ровенской области Украины в 1991 г. нами зафиксированы данные, свидетельствующие о том, что перед «вождением Куста» (на первый день Троицы) ходили на кладбище, о локализации зелени в доме и на могилах: «У субо́ту шчэ увэ́чэры заготовля́лы зэ́лені кле́на, лэ́піх, як у нас ка́жуть, шчо на кла́дбішчэ, откла́далы оддэ́льно. Ура́нцы устава́лы, по ха́ты роскыда́лы лэ́піх, а пото́м ужэ́ у часо́в во́сім усі́ лю́ды на кла́дбішчэ, нэсу́ть то́го кле́на зэ́лёного, нэсу́ть лэ́піх на мо́гылы свойі́м рідным, блы́зкым, ло́жать лэ́піх як бы́дто бы і йі́х одві́даюць у пра́знік. Лэ́піх – ягі́р. Пото́м у Ку́ста ходы́лы» [10, с. 71]. В селе Бродница Заречненского района Ровенской области информанты отмечали: «У нэ́ділю, пе́рвы дэ́нь Тру́йцы, ба́руць лэ́пых, іду́ть кажо́н на свойі́ мо́гылы по покóйніках сэ́дють і стэ́люць лэ́пых,... ста́рэйшы́е іду́ць на мо́глыцы, а мо́лодые́ пошлы́ Ку́ста убыра́ты. Зра́нку іду́ць на мо́глыцы, а Ку́ста ужэ́ у обі́д, у дэ́нь во́дять, до са́мо́го вэ́чора хо́дять» [13, с. 95].

Согласно полученным нами данным, на юге ареала обряда Куст водили на первый день Троицы в сёлах Сварицевичи, Зелень Дубровицкого района; Бродница, Серники [8, с. 81-82], Омыт Заречненского района Ровенской области Украины (в результате полевого исследования нами зафиксировано также, что обряд Куст проводился на первый день Троицы в сёлах Дольск, Сваловичи Любешовского района Волынской области Украины). В сёлах Дибровск Заречненского района, Залужье Дубровицкого района Ровенской области, согласно сведениям, полученным от информантов, традиция не прослеживается. В

селе Серники Заречненского района, хотя Кúста водили на первый день Троицы, но «як нэ обхóдять, хátэй мно́го, то і на другы. Бульш на пёрвы». На второй день Троицы обряд Кúста проводился в следующих населённых пунктах: Иванчицы, Заречное, Стары Кони (вошли в состав посёлка Заречное) Заречненского района Ровенской области.

Нами зафиксирован вариант, когда обряд проводился два дня: «На пёршы дэнь надвэчыр і на дрúгы дэнь, два дні»; «надвэчыр, як у цэрквы кончыцца отпра́ва, тогді ужэ собыра́юцца, іду́ть надвэчыр, а потóm на другы дэнь то́жэ, як отпра́вить у цэрквы, то́жэ іду́ть (Дубчицы Заречненского р-на). Информанты часто акцентировали внимание на том, что обрядовая группа с Кúстом должна посетить каждый дом в селе («воны́ должны́ булы́ обы́ті ко́жну хату»), если не успеет, то «обыхóдыть на трэйті дэнь Тры́йцы» (Иванчицы Заречненского р-на). Таким образом, на юге ареала, как и во всём ареале «вождения Кúста», обряд был приурочен к Троице.

В современном ареале обряда Кúста используется название Куст (Кúста), а также две номинационные модели: «воды́ты Куст», «воды́ты Кúста»; «ходы́ты у Куст», «ходы́ты у Кúста» [13, с. 129, 186].

В результате полевого исследования в Ровенской области Украины номинация «воды́ты Куст», «воды́ты Кúста» зафиксирована в населённых пунктах Сварицевичи, Зелень Дубровицкого района; Серники, Дубчицы, Заречное, Иванчицы, Омыт Заречненского района.

Полевое исследование позволило выявить, что для женщины, девушки, убранной в зелень, в границах всего ареала обряда «вождения Кúста» устойчиво сохраняется название мужского рода – Куст (Кúста) с ударением на первый слог. Другие названия (*Кúста, наш Кóста, Густ, Гúста, Молода́я,*



*дві Молодých, дві Пáнны*) зафиксированы нами только в единичных случаях [12, с. 327 – 328; 13, с. 186]. На юге ареала, на территории Украины в результате полевых исследований во всех локальных традициях нами зафиксировано название Куст: «Куст, зрóду вун у нас Куст назывáецца» (Иванчицы Заречненского р-на Ровенской обл.).

Как свидетельствуют информанты, у Кúста «дівчáта, жонкы́, дівчáта малéнькы, кóжны собі по Кúсту» (Сварицевичи Дубровицкого р-на). Информант из села Дубчицы Заречненского района отмечает: «Кáжда оддéльно компáня. Молодýцы окрéмо, девчáта окрéмо, малýе дíты нэ водýлы», при этом подчёркивает, что «у нас у Дúбчыцах Кúста водýлы нíколы стары́шы жонкы́». В определённых локальных традициях обрядовая группа состояла в основном из девушек: «Бува́ло і молодýцы такы́ молодýе, алэ бульш девчáта. Малéнькы не» (Серники Заречненского р-на). В селе Иванчицы также зафиксированы случаи, когда «усí на пóмiж: і жонкы́, і дэвкы́, і молоды́цы. У нас однá компáня була. Дэвочкы́ малéнькы у нас нэ ходýлы» (Иванчицы Заречненского р-на).

В рамках ареала в Ровенской области Украины обрядовая группа с Кúстом обходила подворья: «Дворы́ обхóдылы, у хаты́ нэ заходýлы» (Дубчицы Заречненского р-на); «Дворы́ обхóдылы» (Серники Заречненского р-на); «Ты́лько онó дворы́ обхóдылы» (Бродница Заречненского р-на). Таким образом, основные ритуальные действия совершались внутри сельского социума. Информанты отмечали, что из другого села Куст не приходил, подчёркивали при этом, что у них «свой» Куст: «Не. У нас свй́ Куст» (Иванчицы Заречненского р-на).

Сопровождающие Кúста вступали в ритуальный диалог с хозяевами домов, при этом исполнялись кустовые песни. Обязательный элемент этой части обряда – обращение к хозяевам с

просьбой одарить Кúста. Хозяин (и/или хозяйка) встречали обрядовую церемонию на пороге своего дома с пожертвованиями для Кúста. Обрядовый диалог между окружением Кúста и хозяевами всегда совершался на дворе, в дом не заходили, а только «пуд двэ́ра, поспэва́ють, да і йдуть» (Серники Заречненского р-на); «Мы стоя́лы пуд двэра́мы, нэ под окно́м (информант категорически отрицает такую возможность. – *О. Ш.*) ... пуд двэ́ра пудхо́дять і склоня́ецца Куст»; «Куст ныко́лы у ха́ту нэ вхо́дыв» (Иванчицы Заречненского р-на).

Молчание, закрытость, неузнаваемость – черты, характерные для главной фигуры обряда, являются атрибутом обрядовых фигур, которые отождествляются с «тем миром». Как отмечают информанты, Куст «нэ спыва́в, то́лькі він оно́ хо́дыть мо́вчком» (Бродница Заречненского р-на), «Куст нэ спыва́е» (Сварицевичи Дубровицкого р-на); «Куст нэ спыва́в! Як ёго́ ве́дуть» (Заречное Заречненского р-на), «Вона́ та́ксобі ішла́, да й і нэ спэва́ла, а зза́ду товаришкы́ спыва́лы» (Серники Заречненского р-на).

Куст полностью покрыт зелёными ветвями: «Ныц нэ выднó! Нэ ногэй нэ выднó, нэ очэй нэ выднó. Чуть-чуть óчы провэрнэм, коб було́ выднó, коб ступы́ты. І свойі лю́ды нэ познава́лы» (Иванчицы Заречненского р-на).

После обхода дворов совершались действия с убранством главной фигуры обряда. Для этого элемента на юге ареала обряда, как и во всём ареале, характерна вариативность. Действия, которые были в ареале Кúста на территории Украины, присущи другим локальным традициям ареала обряда. Иногда в пределах одного села информанты называли несколько разных вариантов действий с убранством главной фигуры после обхода дворов. В селе Сварицевичи Дубровицкого района во время полевого исследования в 1991 г. были зафиксированы

следующие варианты действий с убранством главной фигуры после обхода дворов: «Голынкы́ дава́лы лю́дям»; «На колодэ́зь в́шалы. Ні́колы на повсэ́ла був оды́н. В́шалы на ко́ворот. У во́ду нэ кы́далы» [8, с. 84]; «Дэ розобра́лыса, там і покы́нулы голле́. На колодэ́зь мо́жэ в́шалы, за окно́ затыка́лы, за колодэ́зь заткнуть».

Остальные действия с зелёной «одеждой» Куста носили обычный характер: «Скыда́лы, розбе́руть Ку́ста дэ-на́будь, покы́дають дэ-на́будь» (Сварицевичи Дубровицкого р-на), «Роскы́далы, да і усэ́. На ко́ворот, на колодэ́зь нэ в́шалы» (Заречное Зареченского р-на). В некоторых случаях «на подво́р'їі, дэ убыра́лы ёго́, там розбыра́лы» (Иванчицы Зареченского р-на). После того как разобрали Куст, ветки с убранства «ко́жна бра́ла собі покрóхы. Затыка́лы за образа́. На́вэть і тэпа́рэчка бе́руть» (Серники Зареченского р-на); «Дэ хто каза́в, шо гэ́то харашо́, коб моль нэ й́ла, як засу́шыш усэ́ гэ́тэ, шо на Ку́сту. Кла́лы до одэ́жы, шоб моль нэ й́ла. Засу́швалы. Хто як шо» (Дубчицы Зареченского р-на).

Гипотеза о том, что в обряде «вождения Куста» содержатся действия с обливанием водой, не нашла своего подтверждения в результате специальных исследований, проведённых нами в Западном Полесье. В 90-е годы XX в. в ходе проведения полевого исследования на юге ареала обряда «вождения Куста» информантам в соответствии с программой нашего исследования задавался вопрос: «Обливали ли женщину (девушку), которая убрана в зелень (Куст), водой?». Все опрошенные дали ответ «Нет», при этом ответы были даны уверенно, однозначно, без трудностей и сомнений [11, с. 85; 13, с. 143 – 144].

На юге ареала Куста также носители традиции категорически отрицают возможность обливания Куста водой: «Не, не, нэ облыва́лы. Шчо не, то не, голу́бко. Нэ було́ тако́го обы́чаю»

(Бродница Заречненского р-на); «Не, нэ бу́ло! Нэ облыва́лы Кúста водо́ю» (Серники Заречненского р-на); «Не, не. У нас тако́го нэ бу́ло» (Иванчицы Заречненского р-на); «Не. У нас тако́го нэ бу́ло» (Заречное Заречненского р-на) и др. В селе Дубчицы Заречненского района информанты отрицают возможность обливания Кúста водой, при ответе на вопрос отмечают: «У нас водо́ю облыва́лы тогди́, як нэ бува́е дождчы́в. То нэ Кúста». Информанты без затруднений называют конкретные действия, направленные на вызывание дождя, но это не имеет никакого отношения к обряду Кúста.

Таким образом, на основе полученных данных было показано, что в ареале обряда «вождения Кúста» главную фигуру обряда и участников, её сопровождающих, водой не обливали [11, с. 85 – 86; 13, с. 143 – 145; 16]. Другими авторами на основе локально ограниченных данных также не подтверждалась связь обряда «вождения Кúста» с магией вызывания дождя. С. А. Китова в 1972 г., исходя из данных, полученных на Украине, отмечала: «...на наш взгляд, Куст не имеет ничего общего с магией вызывания дождя» [3, с. 73]. В другой работе она утверждала, что «Волынский “Куст” ... не связан с ритуальными действиями, направленными на вызывание дождя» [5, с. 106]. В 2008 г. в учебно-методическом пособии для студентов Р. М. Ковалёва также отметила, что обряду Куст не присуща магия вызывания дождя [7, с. 95].

Что касается мотивировок, ответов на вопросы, для чего был Куст («водылы Кúста», «ходылы у Кúста»), то типичными ответами на юге ареала являются следующие: «Такый обы́чай був. Споко́н веко́в оно́ такэе. Шчэ й на́шы й деды́ і пра́деды ро́былы і бабы́ на́шы» (Заречное Заречненского р-на); «Повэ́дэ́нця така́ була́. Так завыде́но́ бу́ло. Шчэ на́шы батькы́, матюры́, э́то вонó як поча́вса ви́к, такú воны́ узялы́ прычы́ну, так у

нас бу́ло. Гэ́то у нас спрэ́дка ві́ка вонó йшлó. А топі́р у нас ужé такы́ зако́н» (Иванчицы Заречненского р-на).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Брэсцкая вобласць. Традыцыйныя жанры / склад. В. А. Захарава. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1973. – 302 с.
2. Гурманчук, О. Н. Ареал распространения обряда «вождения Куста» / О. Н. Гурманчук // Традиции в многонациональном обществе : тезисы докладов Всесоюзной науч. конф. – Минск, 1990. – С. 48 – 49.
3. Китова, С. «Водіння Куста» на Поліссі / С. Китова // Народна творчість та етнографія. – 1972. – № 3. – С. 67 – 73.
4. Китова, С. А. Традиционная и современная поэзия весенне-летних календарных обрядов Волынского Полесья : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / С. А. Китова. – Киев, 1976. – 21 с.
5. Китова, С. А. «Вождение Куста» в Волынском Полесье / С. А. Китова // Полесье и этногенез славян : предварительные материалы и тезисы конференции. – М., 1983. – С. 106 – 107.
6. Ковалёва, Р. М. Белорусские кустовые песни : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Р. М. Ковалёва ; БГУ им. В. И. Ленина. – Минск, 1976. – 23 с.
7. Кавалёва, Р. М. Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору : вучэбна-метадычны дапаможнік для студэнтаў філалагічных факультэтаў спецыяльнасці 1-21 05 01 «Беларуская філалогія» : у 3 ч. / Р. М. Кавалёва. – Мінск, 2008. – Ч. 1. Заходнепалескія куставыя песні. – 151 с.
8. Шарая, В. М. Арэальнае вывучэнне з’яў духоўнай культуры беларусаў / В. М. Шарая // Весці АН Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 1995. – № 2. – С. 78 – 85.
9. Шарая, В. М. Вясенне-летні цыкл абрадавай паэзіі Піншчыны (узроўні прасторава-часавых адносін): аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.09 / В. М. Шарая ; АН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 1995. – 20 с.

10. Шарая, В. М. Семантыка абраду «ваджэнне Куста» / В. М. Шарая // Весці АН Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 1996. – № 4. – С. 69 – 76.
11. Шарая, В. М. Функцыянальная прырода абраду Куст / В. М. Шарая // Весці НАН Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 1999. – № 3. – С. 84 – 88.
12. Шарая, В. М. Абрад Куст: функцыянальная прырода, трансфармацыя. Мастацкі свет песень / В. М. Шарая // Каляндарна-абрадавая паэзія. – Мінск, 2001. – С. 307 – 332.
13. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная прырода почитання продкаў / О. Н. Шарая. – Мінск : Тэхналогія, 2002. – 249 с.
14. Шарая, О.Н. Западнополесскі абрад «вождзены Куста» як сацыокультурны феномен і праблемы яго вывучэння / О.Н. Шарая // Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац. – Мінск, 2015. – Вып. 2. – С. 32 – 67.
15. Шарая, В. М. Абрад «ваджэнне Куста»: функцыянальная прырода, аксіялогія, трансфармацыя / В.М. Шарая // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Т. 3. Культура сяла XIV – пачатку XX ст. – Кн. 2. Духовная культура. – С. 196 – 227.
16. Шарая, О. Н. «Куст (Куста) вадой не обливали» (к вопросу о семантике западнополесского обряда «вождения Куста») / О. Н. Шарая // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2019. – Вып. 26. – С. 342 – 348.

## РЕЗЮМЕ

В статье представлены результаты полевых исследований календарного обряда «вождения Куста», полученные автором в 90-е годы XX в. в Ровенской области Украины. На основе данных, полученных от информантов, рассматриваются основные этапы обряда «вождения Куста» в населённых пунктах южной границы ареала обряда, его временная приуроченность, ритуальные (акциональные) компоненты, мотивы его проведения, особенности обрядовой терминологии.

## SUMMARY

The article presents the results of field studies of the calendar rite of «vozhdeniya Kústa», obtained by the author in the 90s of the XX century in the Rivne region of Ukraine. On the basis of the data obtained from the informants, the main stages of the rite of «vozhdeniya Kústa» in the settlements of the southern border of the ritual area, its temporality, ritual (action) components, motives for its implementation, and features of ritual terminology are considered.

*Шаўчэнка Я. С.*

### **ДЗІКАРОСЛЫЯ РАСЛІНЫ Ў НАРОДНАЙ КУЛІНАРЫІ БЕЛАРУСАЎ ЛЮБАНШЧЫНЫ (2-Я ПАЛОВА XX – ПАЧАТАК XXI СТ.)**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН  
Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2021)*

Дзікарослыя расліны з даўніх часоў актыўна выкарыстоўваліся ў народнай кулінарыі беларусаў ў якасці дадаткаў і прыпраў у прыгатаванні страваў, а таксама для кансервацыі прадуктаў. Шырока выкарыстоўваліся разнастайныя раслінныя элементы – уласна расліны, так і асобныя часткі дрэваў (кара, лісце, карэнні і г. д.) Сістэма шырокага выкарыстання дзікарослай расліннасці як часткі традыцыйнай кулінарыі беларусаў знайшла адлюстраванне ў зборніку правіл вядзення гаспадаркі «Літоўская гаспадыня, ці Навука аб утрыманні ў добрым стане хаты...» [1].

У цяжкія моманты гісторыі – войны, якія суправаджаліся вялікімі разбурэннямі гаспадаркі і, як вынік, голадам, менавіта дзікарослыя расліны выратоўвалі насельніцтва ад галоднай смерці. У складаных пасляваенных гадах жыхары Беларусі актыўна збіралі травы і ягады, якія дапамагалі змагацца з голадам і хваробамі. Паўсюдна ўжывалі ў ежу дзікае шчаўе (лац.

Rumex). Са старажытных часоў найбольш распаўсюджаным спосабам яго гатавання было саленне. Шчаўе збіралі ў верасні, абразалі чаранкі, прамывалі і прасушвалі на палатне, затым клалі ў посуд, пасыпалі соллю, накрывалі і прыціскалі каменем.

Актыўна ўжывалі ў ежу і бацвінне. Разам з ім паўсюдна варылі супы з крапівы, якую папярэдне апарвалі кіпнем, а таксама з лебяды, лопуху, кісліцы і г. д. Так, Мікалай Мікалаевіч з вёскі Чабусы на Любаншчыне ўзгадвае: *«У маём дзецтве этага не была, а мае радзіцелі варылі і лебяду, і крапіву сабіралі, варылі. Ана ж не кожнаму ідзёт, крапіва. Вот хто балееет сахарным дзіабетам – крапіва не ідзёт. Лебяду тэжэ, ад якіх можа балезней яна? Такого я не помню»*. Сяргей Аляксандравіч, яго аднавясковец, пазначае, што з крапівы рабілі салату для аднаўлення запасаў вітамінаў у пасляваенны час: *«Раньше делали салацы из крапивы. Послевоенное время – варили борщи, они очень полезные, много витаминов. Я показывал внучке, как есть сырую крапиву. Вот так скручиваешь листочки, съедаешь. Получается с одного-двух листочков – дневной рацион витаминов»* [2, арк. 72].

У лесе збіралі і нарыхтоўвалі (пераважна сушылі) амаль усе ядомыя ягады: чарніцы, брусніцы (лац. *Vaccinium vitis-idaea*), журавіны (лац. *Oxycoccus*), буякі (лац. *Vaccinium uliginosum*, нар. – сініка, дурніцы), маліну (лац. *Rubus*), суніцы (лац. *Fragaria*, нар. – паземкі), каліну, рабіну, шыпшыну і г. д. Чарніцы сушылі і ўжывалі ў ежу свежымі, з журавін варылі кісель і квас, рабіну і каліну настойвалі і адварвалі, чакаючы, пакуль ягады страцяць горыч. Ягады крушыны лічыліся шкоднымі для зубоў, таму іх збіралі пераважна пчаляры – для настою, што прываблівае пчол.

Лекавыя дзікарослыя ягады з даўніх часоў з'яўляліся важнай крыніцай вітамінаў і каштоўных элементаў і спажываліся ў



якасці лекавых сродкаў. І па сённяшні дзень іх загадзя назапашваюць улетку на ўвесь зімовы перыяд. Так, Вера Антонаўна з вёскі Асавец Любанскага раёна дзеліцца сваім рэцэптам прымянення ягад: *«Вот маліна памагае ад прастуды. А смародзіна памагае ўкрэпляць імуніцет. З лімонам. А так смародзіна (лац. Ribes nigrum, парэчкі чорныя. – Я. Ш.) самая лучшая з лімонам. Паднімае імуніцет. Яшчэ мёда туды. Сахара трохі, мёда. А так замаражваю. Я ягады ўсе ў мясарубку пераціраю з сахарам, перамешваю і ў бутылкі наліваю цераз лейку, і ў маразільнік. У мяне спецыяльны маразільнік для ягад. І цэлую зіму мае дзеці свежыя ягады ядзяць. Манкі атварыць мама ім – яны туды клубнікі, клубнічнае варэнне нальюць. І з маліны, маліну нальюць. Хто што любіць»* [2, арк. 58]. Жыхарка гэтай жа вёскі Таццяна Іванаўна ўжывае ягады ў свежым і сушаным выглядзе для лячэння дыябету, анеміі і дыярэі: *«Чарніку сабіралі, у плямніцы быў сахарны дзіабет – очэнь харашо ад дзіабета. Галубіка, у нас па-мясцовому буякі – эта тожа ад малакравія, кампоты дзелалі. Чарніку сушылі тожа – чарніку, еслі расслабіла, дзіарэя, очэнь дзействэнная ягада»* [2, арк. 61].

У восеньскую пару насельніцтва актыўна збірала рабіну і каліну, з якой вырабляла кампоты і адвары. Так, па словах мясцовых жыхарак, *«рабіну ж некалі сабіралі. Яна як укрэпляюшчае харашае, давалі ж тожа атвар рабіны, і дзецям піць, і тожа пры ўсякіх гастрытах. І кампоты з рабіны харашо, і сырую. І сабіралі каліну. Тожа сабіралі осенню. А рабіну – некалі мы наламаем у пучкі, і пад страху бацька занясе ў пучках, а тады трэба – “палезь, дастань”, так яна і падмерзшы»* [2, арк. 52].

Ужывалі ў ежу нашы продкі і карань аера. Выкопвалі расліну звычайна ў маі, калі карані найбольш сакавітыя. Спачатку выкапаныя карані варта было вымачыць у вадзе на

працягу пары дзён, перыядычна мяняючы ваду. Карані чысцілі, затым варылі ў вялікай колькасці вады, зноў мяняючы яе на свежую некалькі разоў. У выніку карань страчваў горыч і рабіўся ядомым. Асабліва папулярным аер з'яўляўся на традыцыйнае свята Троіцы, для якога было характэрна засціланне падлогі хат раслінай.

Выкарыстоўвалі ў ежу і маладыя шышкі хвоі, што маюць прыемны салаткаваты смак. Іх спажывалі як у свежым выглядзе, так і варылі з іх варэнне. Па ўспамінах жыхарак вёскі Рачэнь Любанскага раёна, *«хвоі такія маленькія, маладзенькія, і вараць з яго варэнне. Яна расце – хвоя, а вяршочкі яе маладзенькія, зялёненькія – з іх і варэнне, і так можна. Палезныя... Вот гэтыя малыя, малыя, дык мы рвалі іх сырыя проста, заместа канфет»* [2, арк. 54]. Варэнне з хваёвых шышак, запараных у печы, актыўна нарыхтоўвалі гаспадары з суседняй вёскі Асавец Галіна Сямёнаўна і Аляксандр Яўгенавіч: *«Но ад чаго шышкі – на семена мы абычна сабіралі. Лячэбныя. Дык хвоя, асабенна вясной – такое варылі з сахарам і парылі ў чугунах ў печы, і палучаўся такое, пахожа на мёд. Гэта тожа было – настой, смолісты»* [2, арк. 62].

Варэнне варылі і з кветак дзьмухаўцоў, асабліва карысным яно было пры прастудзе. Ужываўся і адвар раслін. Дзьмухаўцы адбіралі як мага больш чыстыя, на аддаленні ад дарог: *«Ілі з адуванчыкаў ад прастуды очэнь хорошае варэнне. Збіраюць адуванчыкі, толька штоб машыны не ездзілі, і пыль не пападала, і тожа вараць варэнне. Так і кідаюць у вадзічку, і п'юць яе када прастудзяцца»* [2, арк. 62].

Вялікую ролю дзікарослыя расліны выконвалі пры захаванні кансервацый на доўгі перыяд. Так, рабінавае лісце доўга захоўвала якасць гародніны і не дазваляла ёй псавацца, таму лісце дабаўлялі, напрыклад, у бочкі з гуркамі. Пры засальванні

гуркоў з аналагічнай мэтай маглі дадаваць дубовае і вішнёвае лісце, якім звычайна высцілалі дно бочкі. Так захоўвае агародніну Вера Антонаўна з вёскі Асавец Любанскага раёна: *«Я кладу вішні кусочак, смародзіну, укроп і хрэн. Заліла кіпяткам – яно пастаіць, на трэці дзень, на чацверты дзень эту воду зліваю, закіпяціла – заліваю і закатваю. Дзеўкі, кіслыя гуркі – не магу, я аб’ядаюся імі»* [2, арк. 59].

Таксама на Любаншчыне мясцовыя жыхары ў бочцы з бярозавым сокам для лепшага захавання пакідалі дубовую або грабавую палку: *«У бярозавы сок ставяць дубка ці граб астаўляюць. Штоб доўга стаяў»*. З гэтай жа мэтай ў бярозавы сок дадавалі і дубовую кару: *«Кору іспользовали при заготовке берёзового сока в бочке – бросали дубовую кору и палки. Он крепость давал, сок более насыщенный получался»* [2, арк. 72].

Для лепшага захавання цыбулі часам выкарыстоўвалі бярозавую кару – калі цыбулі было шмат, яе укручвалі ў бярозавую кару і захоўвалі ў ямах, папярэдне перасцеленых саломай. Такім шляхам у ямах маглі захоўваць на зіму разнастайную агародніну. Каб пазбегнуць шкоды ад пацукоў і іншых грызуноў, у яму маглі кідаць расліну багульнік, моцны пах якога адпужваў жывёл. Як вынік, агародніна заставалася некрантай і захоўвала свежасць і сакавітасць да вясны.

Для прыгатавання і захавання рыбы ў беларускай традыцыі шырока выкарыстоўваўся бярозавы і альховы луг – рэчыва, якое выраблялі на аснове попелу, выпаленага з белых парод дрэў: дуба, бярозы, ясеня, асіны, клёна і г. д. Паводле зборніка рэцэптаў «Літоўская гаспадыня», моцным бярозавым або альховым лугам замачвалі траску – рыбу залівалі і ставілі ў цёплае месца на чатыры дні. Затым злівалі луг, разразалі яе на часткі і залівалі па-новаму. Праз чатыры дні рыбу паласкалі і залівалі вапнавай вадой. У такой вадзе пакідалі рыбу на некалькі дзён,

мяняючы пасля ваду, пакуль рыба не стане прыдатнай да ўжывання.

Важнейшым элементам беларускай традыцыйнай кухні спрадвеку з'яўляўся хлеб. У беларускай кулінарнай традыцыі хлеб часта выпякалі на дубовым і кляновым лісці, для надання прыемнага водару. Асабліва шырока гэта было распаўсюджана ў цэнтральных і заходніх рэгіёнах краіны. Часта выкарыстоўвалі і лісце явара: *«Не падгарае, і запах харошы дае. І на явары. І на явары – запах»* [2, арк. 50].

У якасці традыцыйных напояў беларусы спрадвеку ўжывалі кісялі, а таксама бярозавы сок, з якога гатавалі квас. Бярозавы сок і па сённяшні дзень насельніцтва актыўна назапашвае і спажывае, закручваючы ў слоікі для працяглага захоўвання. Так, Мікалай Уладзіміравіч з вёскі Трайчаны Любанскага раёна падзяліўся тэхналогіяй здабычы бярозавага соку: *«Маленечко так обчёсываю коры, потом сверлю отверстие и из нержавеющей стали лоточек вставляю – и он тогда стекает по лоточку в бочку. Потом я хожу утром и вечером по одному разу и сливаю. Потому что если он уже два-три дня постоит – его же надо закатыть в банку – он не годится. Сначала течёт сладкий, а потом наберёт силу и становится кислый. Его приятно, если добавит немножко сахарку. А свеженький, свежий мы сразу закатываем его»* [2, арк. 78].

Папулярнымі напоямі беларусаў з'яўляюцца разнастайныя кампоты. Адзін з найбольш распаўсюджаных – з шыпшыны, якая з'яўляецца рэкардсменам па утрыманні вітаміну С, а таксама з глогу. Часам для смаку дадавалі вінаград: *«Шыпшына, і варэнне з баярышніка... (глог. – Я. Ш.) Баярышнік і вінаград насыпаць у банку, па прыгаршні... І вельмі харошы кампот»* [2, арк. 50].

Таксама шырокараспаўсюджаным у выкарыстанні быў чай. Аднак замест чаю ў яго сённяшнім разуменні сяляне заварвалі папярэдне засушаныя травы, ягады, ліпавы цвет, чабор, скрыпень, лісце маліны і парэчкі. Усе вышэйпералічаныя расліны ўтрымліваюць у сабе неабходныя для чалавека вітаміны і элементы. Так, жыхарка вёскі Асавец Любанскага раёна Галіна Уладзіміраўна і па сённяшні дзень збірае дзікарослыя травы, якія актыўна заварвае на чай, асабліва ўзімку: *«Іван-чай сабіралі, і чабрэц (чабор. – Я. Ш.), і зверабой (святаяннік. – Я. Ш.). Мята, меліса... Зімой у мяне на травах усё»* [2, арк. 67]. Жыхар вёскі Чабусы Сяргей Аляксандравіч разам з адзначанымі травамі актыўна назапашвае скрыпень: *«Из растений мы собираем лекарственные – звербой, мать-и-мачеха (падбел. – Я. Ш.), бессмертник (сухацвет. – Я. Ш.). Годика два начал собирать иван-чай, высокое растение, метра три. Очень полезно. Во время войны ещё отпаивали войско во время походов для повышения иммунитета»* [2, арк. 72].

З пачатку XXI ст. з ростам прамысловай вытворчасці і выпускам гатовага тавару на продаж, ужыванне традыцыйнага варыянта чаю з дзікарослых раслін саступае месца яго сучаснаму фармату, асабліва замежнай прадукцыі. Разам з тым, на сучасны момант у Беларусі з кожным днём выкарыстанне традыцыйнага чаю з дзікарослых траў і раслін набірае папулярнасць. Шэраг беларускіх прадпрыемстваў («Белтея», «Калі ласка») наладзілі выпуск чаю з натуральных дзікарослых траў паводле спрадвечных народных рэцэптаў.

Духмяныя травы з даўніх часоў прымянялі пры вырабе разнастайных алкагольных напояў, дадаючы іх дзеля ўзмацнення смаку і ароматнага паху. Так, у якасці дадаткаў пры вырабе гарэлки паўсюдна ўжывалі бярозавыя пупышкі, пупышкі дрэваў, лекавыя расліны. Асобна вылучаецца «зуброўка» – горкая настойка на духмянай траве зуброўцы (лац. Hierochloa), якая, па павер'ях,

лічыцца ўлюбёнай ежай зуброў і тураў (адсюль і паходжанне назвы).

Спектр выкарыстання дзікарослых раслін ў народнай кулінарыі беларусаў Любанскага раёна ў акрэслены перыяд быў надзвычай вялікім. Травы прымяняліся як пры гатаванні традыцыйных страў і напояў, так і ў захоўванні прадуктаў. Рэцэпты народнай кулінарыі з ужываннем траў і па сённяшні дзень з'яўляюцца актуальнымі і выгадна адрозніваюць беларускую кухню на фоне іншых усходнеславянскіх.

### ЛІТАРАТУРА

1. Літоўская гаспадыня, ці Навука аб утрыманні ў добрым стане хаты і забеспячэнні яе усімі прыправамі і запасамі кухоннымі і аптэкарскімі і гаспадарчымі... / пер. з польск. мовы П. Р. Казлоўскага, В. В. Нядзвецкай ; прадм. А. І. Мальдзіса. – Мінск : Польша, 1993. – 366 с.

2. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 14. Спр. 214.

### РЕЗЮМЕ

В статье на основе собранного автором среди белорусов Любанского района полевого материала характеризуются особенности и степень использования дикорастущих растений в народной кулинарии 2-й половины XX – начала XXI в. Также сделана попытка анализа изменений в традиции использования растений на протяжении данного периода.

### SUMMARY

On the basis of the collected field material among the Belarusians of the Luban region, the article characterizes the features and the degree of use of wild plants in the folk culinary of Belarusians. XX – early XXI centuries. An attempt was also made to analyze changes in the tradition of using plants during this period.

# РАЗДЕЛ IV

## ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТКИ КУЛЬТУРНОЙ СПАДЧИНЫ

*Агеева Л. Е.*

### РОМБ С УГЛОВАТЫМИ КРЮЧКАМИ В НАРОДНОМ ГЕОМЕТРИЧЕСКОМ ОРНАМЕНТЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 13.09.2021)*

Символика народного геометрического орнамента до конца ещё не изучена, и трактовка отдельных знаков до настоящего времени часто является спорной. Собранные названия отдельных орнаментальных единиц часто отличаются в разных ареалах их распространения. В наших статьях уже рассматривалась сравнительная этимология отдельных знаков народного геометрического орнамента, где было установлено, что разные названия одних и тех же знаков иногда могут не противоречить их основному значению, а являться синонимами, дополняющими основную семантику. В настоящей работе рассматривается мотив «ромб с угловатыми крючками» в орнаментальной композиции рушников с целью выявления его значения и культа.

Ранее в нашей статье [1] была предложена гипотеза о значении «ромба с крючками» и показан культ, связанный с ним. Дальнейшие исследования народной орнаментики показали, что не все варианты ромбов с крючками относятся к указанному культу. Отдельные виды «угловатых крючков» (УК) (рисунок 1; 1-5) следует выделить в отдельную группу символов, ко-

торые имеют другую этимологию. Данная статья является дополнением к предыдущей.

Собранные белорусскими исследователями значения рассматриваемого знака довольно разнообразны. Например, М. С. Кацером зафиксировано 4 значения: «Узор первой ночи» [6, с. 153, рис. 422]; мотив «Мужчины и женщины» [6, с. 154, рис. 424]; «Радуница» [6, с. 187, рис. 521] и «Мотив восходящего солнца» [12]. Последний из них – образец орнамента, автором которого была Матрёна Маркевич. Однако данное название не было включено М. С. Кацером в его книгу [6]. Но в нём зафиксировано отношение «угловатых крючков» к культуре Солнца. Ещё два значения данного мотива найдено сотрудниками Ветковского музея: «Мядзведзь на мяжы» и «Крючье-лапа» [2, с. 177, 178].

Если рассматривать ареал распространения орнаментального мотива «ромб с угловатыми крючками» (РУК) за пределами Беларуси, то его можно обнаружить на Севере России, Урале, в Дагестане, а также в Туркмении, где этот знак изображён на одном из 5 гёлей («цветков») государственного флага (рисунок 1:6) как символов пяти племён, входящих в республику. Образ взят из орнаментов ковров. Рассматриваемый нами знак принадлежит племени йомуд, а семантика знака трактуется там как «человек с поднятыми руками». Такое название может говорить о том, что первоначальный смысл этого знака утрачен и передаётся ассоциативно или по каким-либо причинам табуирован. Использование данного знака в Туркмении, однако, не означает, что он имеет отношение исключительно к данному племени, а восходит скорее всего к общим древним культам и относится к знакам-идеограммам. Традиция обозначения какого-то народа определённым знаком довольно древняя, например, в Древней Греции на щиты воинов наносились изображе-



ния, по которым можно было определить принадлежность к определённому полису: сова обозначала Афины, бык – Крит, греческая буква Л – Спарту, пегас – Коринф, змея – Аргос, орёл, убивающий змею, – Олимпию, медуза – Сиракузы, солнце – Македонию и другие. К базовым принадлежат такие знаки, как круг, крест, ромб, треугольник, солнце, дерево, волнистая линия, рога какого-либо животного и т. п. Они могли возникнуть самостоятельно у любого народа. Широкий ареал распространения рассматриваемого нами орнаментального мотива можно объяснить межэтническими контактами или миграциями населения по разным причинам (войны, климатические изменения, торговля).

На рисунке 1 (1-5) показаны образцы ромба с угловатыми крючками (РУК) в разных композициях геометрического орнамента из Беларуси и России. Внутри и рядом в бордюре с РУК изображаются разные знаки: крест с точками внутри пустот, простая сетка 2x2, знак оленя (так называемая крестообразная розетка) и руноподобный знак ингуз. По нашему мнению, стоящие рядом с РУК знаки могут дать дополнительную подсказку о его этимологии.

Ещё одна особенность РУК – изображение крючков на ромбе в более жирном виде, чем остальные части знака в отдельных орнаментальных композициях. Они напоминают угловатые изображения буквы З. Иногда создается впечатление, что данные элементы имеют отдельное от ромба значение. Широкий ареал распространения мотива РУК даёт нам право сопоставительного анализа.

Так, нами выявлена интересная народная вышивка свадебного рушника 1911 г. из Новгородской области, где имеется изображение угловатого З-образного знака внизу двухголовых коней с всадником (рисунок 1:7) [5, с. 9]. Этот мотив носители

культуры называют «Солнечная ладья». Учитывая тот факт, что в Древней Руси ладьи иногда украшались конской головой, можно согласиться с такой трактовкой. Но возникает вопрос, какое отношение имеют эти ладьи к свадьбе, Радунице, а также к медведю? Тем не менее, вышивки дают нам основание говорить о том, что угловатые крючки имеют отношение к мотиву колесницы и являются её идеограммой.

Народные вышивки изображают этот мотив двояко: иногда через ладьеобразные повозки, иногда через максимально реалистические колесницы. Поскольку в повозке изображены кони, назовём рассматриваемое транспортное средство «колесницей», или «возом». Чаще всего в народной вышивке повозкой (лат. *gaedo*) управляет женский персонаж, похожий на солнце. Но лучи как нимб могут быть символом не только солнца, но и других божеств. В русских летописях упоминается только одно женское божество – Макошь – аналог христианской Параскевы, которая может иметь отношение к свадьбе, а значит, и к мужчине, и женщине, и даже к медведю, поскольку у славян этот зверь символизировал жениха. Если принять во внимание, что у поляков праздник Сретенья называется Громничная Божья Матерь Медвежья [10, с. 213], то можно сделать вывод, что орнаментальный мотив «угловатые крючки» представляет собой идеограмму колесницы, которой управляет Макошь, а Громница – ещё одно её наименование. Доказательством этому могут быть изображения на белорусских прялках из Брестского района – так называемые «громовые знаки» (шестиугольные звёзды в круге), а также символы «колесницы» на русских прялках (рисунок 1:9) [7, с. 165]. Вероятно, это архаичное матриархальное божество позже заменил Перун. В свою очередь, Медведица и Колесница – это разные названия созвез-

дия Ковша, почитаемого в древности многими народами. Причём оба упоминаются ещё Гомером в «Одиссее».

Вероятно, когда-то это божество могло быть покровительницей лошадей, как, например, Эпона у кельтов. Она тоже иногда изображалась на фоне двух слитых коней. Однако её имя происходит от греческого *ἵππος* (конь), что говорит о возможном заимствовании образа богини у греков. Такой богиней когда-то могла быть греческая Афина, которую иногда изображают в шлеме с колесницей [8, с. 126].

Колесница также является атрибутом солнца, что доказывает редкая вышивка 1902 г. из окрестностей Весьегонска Тверского уезда. Между двумя большими павлинами изображена богиня с руками в виде угловатых крючков с обеих сторон (рисунок 1:8). А павлины в народной традиции всегда отождествлялись с солнцем. Но их изображение могло быть метафорой лета, света, сияния, то есть подчёркивать светоносность изображаемого божества. Визуально создаётся впечатление, что у этого божества 4 руки [5, с. 61, рис. 52]. В свою очередь, угловатые крючки в народном орнаменте должны рассматриваться в сочетании с рядом стоящими знаками, а также внутри ромба. Для этого необходимо точно знать их символику, том числе и руноподобного знака, на котором справа и слева изображается знак колесницы. Его трактовку как знака плодородия связывают с белорусским обрядом постройки дома, когда с разных сторон приносились 4 камня и вокруг них начинал строиться дом. Данные камни могут быть символами твёрдости, крепости со всех сторон: с севера (холод), юга (огонь), востока (ветер), запада (дождь).

В итоге можно сделать вывод, что ромб с угловатыми крючками представляет собой идеограмму колесницы, которая была древним символом власти, используемым для демонстра-

ции могущества и быстроты передвижения богов и героев [11, с. 232]. Сами кони у славян были оберегом и символом везения, о чём свидетельствует выражение «быть на коне». Даже в наши дни в качестве оберега в обиходе у многих народов популярны конские подковы. Ещё одно слово с такой этимологией – «удача», которое связано с ловлей рыбы и происходит от глагола «удить». Однако именно коней, а не рыб размещали когда-то на фронтонах сельских домов в качестве оберега, а иногда и на наличниках и называли их «коньками». Мотив колесницы можно обнаружить как на ладьях (дом на воде), так и на могильных крестах (стилизованный дом предков, у староверов выглядел в виде так называемого «теремка», а затем изображения крыши). Поэтому, вероятно, рушники с этим знаком могли использоваться не только на свадьбе, но и на Радуницу. Принимая во внимание наличие археологического материала с оберегами коней и колесниц X – XII вв. на территории Восточной Европы (рисунок 1:12), можно утверждать, что культ этот не был заимствован, а существовал ещё со времён скифов, поскольку известны их захоронения с конями и колесницами, а также изображения сдвоенных коней в скифском искусстве (рисунок 1:11) [3, с. 26]. Скифы, в свою очередь, были кочевниками, поэтому могли быть этнически разными. В русском слове «скитаться» просматривается этимология, родственная слову «кочевник». Песня о колеснице «О, райдо-райдо...» до сих пор популярна у южнорусских казаков и на Кавказе, её также упоминают в белорусских заговорах от разных болезней.

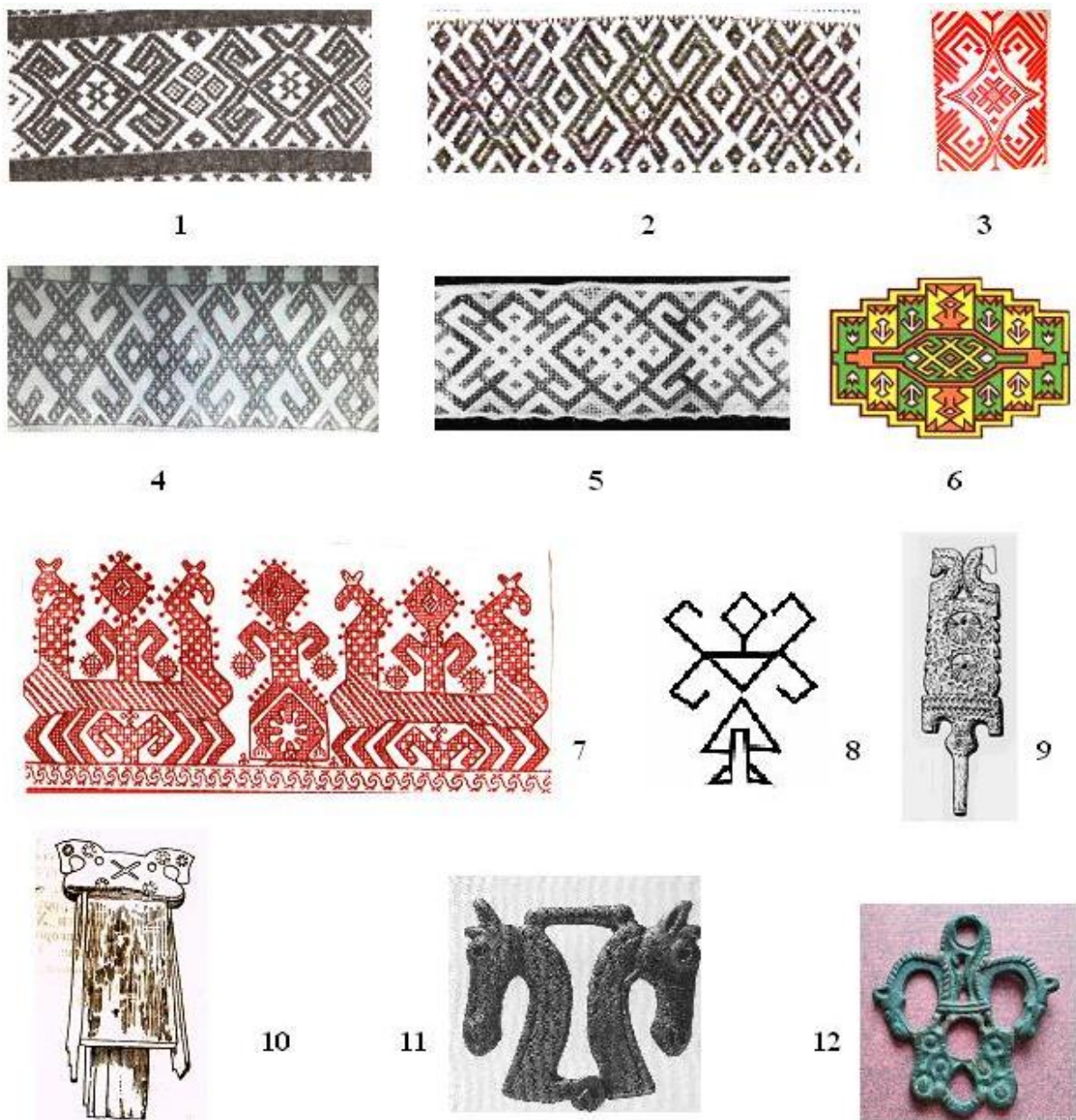


Рисунок 1. 1–5. Мотив «ромба с угловатыми крючками» на рушниках Беларуси и России; 6. Фрагмент государственного флага Туркмении с мотивом «ромб с крючками»; 7. Фрагмент свадебного покрывала, Россия, Тверская губерния, XIX в. [7, с. 29, рис. 8]; 8. Прорисовка божества с рушника 1902 г., Тверская губерния, XIX в. [5, с. 61, рис. 52]; 9. Фрагмент ручной прялки с мотивом колесницы, Ярославская губерния, XIX в. [7, с. 165]; 10. Надмогильный столб, Архангельская область Новгородской губернии, XIX в. [4, с. 78]; 11. Скифская пряжка, курганное захоронение, V – VII вв. н. э., Тагискен [3, с. 26, рис. 23]; 12. Амулет «колесница», Россия, Приладожье, X в. [9, с. 108].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агеева, Л. Я. Генезис знака «ромб з кручкамі» ў народнай арнаментыцы / Л. Я. Агеева // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2008. – № 4. – С. 60 – 67.
2. Арнаменты Падняпроўя / пад рэд. Г. Р. Нячаевай. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 608 с.
3. Артамонов, М. И. Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото / М. И. Артамонов. – М. : Искусство, 1973. – 280 с.
4. Динцес, Л. А. Дохристианские храмы Руси в свете памятников народного искусства / Л. А. Динцес // Советская этнография. – 1947. – № 2. – С. 67 – 94.
5. Калмыкова, Л. Э. Народная вышивка Тверской земли. Вторая половина XVIII – начало XX в. – Л. : Художник РСФСР, 1981. – 210 с.
6. Кацар, М. С. Беларускі арнамент. Ткацтва, вышыўка / М. С. Кацар. – Мінск : БелЭн, 1996. – 208 с.
7. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышивки / Г. С. Маслова. – М. : Наука, 1978. – 207 с.
8. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. А – К. – 671 с.
9. Рябинин, Е. А. Зооморфные украшения Древней Руси X – XIV веков / Е. А. Рябинин. – Л. : Наука, 1981. – 123 с.
10. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 2004. – Т. 3. К – П. – 349 с.
11. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. – М. ; СПб. : Сова, 2006. – 1008 с.
12. [https://zen.yandex.ru/media/sekty\\_by/o-sakralnom-smysle-ornamenta-gosflaga-belarusi-60081db835bbe85855e59d82](https://zen.yandex.ru/media/sekty_by/o-sakralnom-smysle-ornamenta-gosflaga-belarusi-60081db835bbe85855e59d82).

## РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрен орнаментальный мотив народного геометрического орнамента «ромб с угловатыми крючками». Показан ареал распространения данного элемента, а также его аналоги в археологии. На

основе приведённых аргументов предложена новая гипотеза об его этимологии, показана взаимосвязь с древним культом.

#### SUMMARY

In article the ornamental element of a national geometrical ornament «a rhombus with angular hooks» is considered. The area of distribution of the given element, and also its analogues in archeology is shown. On the basis of the resulted arguments new hypothesis about its etymology is offered, the interrelation with an ancient cult is shown.

*Голикова-Пошка Е. В.*

### **АНАЛИЗ ЮТУБ-КОНТЕНТА, ПОСВЯЩЁННОГО МОГИЛЁВУ, С ЦЕЛЮ ПОВЫШЕНИЯ ТУРИСТСКОЙ АТТРАКТИВНОСТИ ГОРОДА**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН  
Беларуси*

*(Поступила в редакцию 26.07.2021)*

Ежегодно нашу страну посещают тысячи туристов из разных стран мира, которых привлекает богатое историко-культурное наследие, памятники архитектуры, многочисленные музеи, красивая природа. Благодаря географическому положению республики многие проезжающие транзитом (так называемый транзитный туризм) потом не раз возвращаются, чтобы в более спокойной и неторопливой обстановке проникнуться духом старины, пройтись по улицам многочисленных городов и местечек, рассмотреть всё обилие достопримечательностей, находящихся в Беларуси. Из года в год количество туристов увеличивается. По данным Национального статистического комитета Республики Беларусь, в 2017 г. страну посетили более 280 000 организованных иностранных туристов и экскурсантов, в 2018 г. – более 365 000, а в 2019 г. в страну въехало более 405 000 человек [1]. Однако в период пандемии туристический

поток со стороны иностранных государств и стран СНГ уменьшился, в то же время начал активно развиваться внутренний туризм. Всё больше граждан Беларуси выбирают для себя экскурсии по родному краю, включающие как однодневные поездки, туры выходного дня, так и полноценный отдых в гостиницах, домах отдыха, агроусадьбах, санаториях и профилакториях страны.

Наибольший интерес представляет культурно-познавательный туризм, позволяющий ближе познакомиться с историко-культурным наследием страны. В целях позиционирования привлекательных мест, обладающих значительным туристическим потенциалом, выпускаются специальные рекламные буклеты, создаются многофункциональные туристические интернет-порталы (например, <https://www.belarustourism.by>, <https://probelarus.by>), снимаются профессиональные рекламные видеоролики («BELARUS. One day in life» – более 179 000 просмотров, канал «22zweizwei», ролик был создан для Министерства иностранных дел Республики Беларусь в 2011 г.; «Презентационный ролик о Беларуси», созданный в 2012 г. «Alutech Group of companies» и набравший более 200 000 просмотров; «Беларусь. Звыш за чаканне» – свыше 135 000 просмотров, производство студии «Varvis» по заказу Национального агентства по туризму, 2017 г.; «Беларусь. Природа Беларуси. Отдых в Беларуси. Белорусские красоты» – более 8 000 просмотров, канал «Belarus Land», 2017 г.; «Mysterious Belarus» – более 197 000 просмотров, авт. Юрий Велитченко, 2017 г.) и другие.

С целью повышения туристской аттрактивности города Могилёва, увеличения количества как индивидуальных, так и групповых туристов, рекламирования наиболее ярких туристических объектов снимается большое количество профессио-



нальных видеороликов, часть из которых попадает на ютуб-каналы и способствует увеличению узнаваемости города у туристов. Среди обширного видеоматериала выделяются наиболее знаковые видеофильмы, созданные профессионалами, например, динамичный двухминутный видеоролик «Могилёв – город над Днепром/новое видео с коптера», опубликованный на ютуб-канале «СБ ТВ» в 2018 г. Интерес вызывают телесюжеты «ТОП-3: лучшие достопримечательности Могилёва» («Доброй раніцы, Беларусь», 2018 г.); «Могилёв, каким его ещё не видели. Почему туда нужно съездить каждому?» (ютуб-канал телеканала ОНТ, 2020 г.); «Дежурная по городу в Могилёве! Что посмотреть, попробовать?» («Наше утро», ОНТ, 2020 г.); «Могилёв – город на холмах» (телеканал «Беларусь-4. Могилёв», 2021 г.). Не меньший интерес у зрительской аудитории вызвали телепрограмма «Маршрут построен. Могилёв» (телеканал «Беларусь 1», 2020 г.), видеоролики «Города Беларуси. Могилёв» и «Могилёв. Добро пожаловать в Беларусь!» (телеканал «Беларусь 24», 2017 г.), мини-видеофильмы «Добро пожаловать в Могилёв» (канал «Mogilev Belarus», 2013 г.) и «Могилёв. Беларусь. Обзор города» (российский ютуб-канал «Ultimate travel in Russia», 2020 г.).

Отметим и исторические программы, посвящённые определённым архитектурным объектам города на Днепре. Например, на канале «Вестник Могилёва» представлен цикл мини-программ под общим названием «История народных названий Могилёва», включающий такие видео, как «Магаданский дом в Могилёве», «Селянская баня. История народного названия городской бани № 3», «“Дом 90” в Могилёве», «Дом актёров», «Китайская стена», «Курская дуга», «Почему бывший Дом культуры швейной фабрики в Могилёве называют “Дунькин клуб”» и «Быховский рынок». Также интересен и снятый на

киностудии «Белорусский видеоцентр» 26-минутный документальный фильм «Могилёв – восточная столица Беларуси» (реж. Е. Цагельская, сцен. И. Павлюкович, Е. Цагельская, 2011 г.), в котором повествование ведётся от лица туриста (М. Дубовский), впервые приехавшего в город. В фильме органично переплетаются обзорные и пейзажные кадры, мини-интервью, демонстрируются памятники архитектуры, приводятся наиболее интересные исторические сведения.

Однако кроме профессионального видеоконтента, позиционирующего Могилёв как уникальный историко-культурный объект, обладающий определённой туристской аттрактивностью, на «Ютубе» представлено значительное количество любительских видеороликов, посвящённых историко-культурному наследию города, демонстрирующих Могилёв иногда с несколько неожиданных ракурсов, позволяющих лучше узнать город, совершить виртуальную прогулку по улицам и паркам, «посмотреть» уникальные архитектурные сооружения, погрузиться в атмосферу древнего города. Данные видеопроизведения направлены на рекламирование Могилёва на рынке туристских услуг, выделения его уникальных черт и особенностей, а следовательно, на увеличение туристического потока.

С панорамными видами Могилёва, созданными с помощью дронов, можно ознакомиться в видеороликах, объединённых общим названием «с высоты птичьего полёта», при этом каждое видео обладает своим неповторимым колоритом. Так, виды осеннего города, снятого в разное время суток, включающие в себя лирические пейзажные зарисовки, включены в 33-минутный видовой фильм «Беларусь. Могилёв. С высоты птичьего полёта» (авт. Владимир Михайловский, 2019 г.). Весенний город, в свою очередь, представлен в 3-минутном видеоро-

лике «Могилёв с высоты...» (Централизованная система государственных публичных библиотек г. Могилёва, 2018 г.), а зимние виды демонстрируются в видеозарисовках «Могилёв с высоты птичьего полета. Времена года – зима» («Nikolay Ignatenko», 2015 г.) и «Могилёв. Буйничи (с высоты птичьего полёта)» («bRegion», 2018 г.).

Несколько иным город предстаёт перед зрителями в 5-минутном ролике «Могилёв с высоты птичьего полёта» (авт. Олег Караваев, 2013 г., музыкальное сопровождение «Estiva feat. Josie “Better Days”»), необычные виды ночного города показаны в 2-минутной видеозарисовке «Ночной Могилёв. Видео с дрона» (В. Михайловский, 2020 г.), а в 3-минутном клипе «Город Могилёв с высоты птичьего полёта. Беларусь. Видеоклип про Могилёв / Mogilev Belarus aerial view» («Rom Tiger», 2021 г.) акцент сделан на знакомство зрителей с определёнными частями города: каждая панорама сопровождается названиями, например, «Центр», «Микрорайон Соломинка», «Микрорайон Чапаева» и т. д.

Многие видеоблогеры на своих каналах рекламируют отдельные городские объекты, улицы, достопримечательности, повышая при этом узнаваемость города, что привлекает новых туристов. Например, в видеоролике «Парк в Подниколье. Могилёв 2020. Dji mavic mini» («Bonus», 2020 г.) снят не только парк, но и городской пляж, река Днепр и площадь Славы, а в видеообзоре «Могилёв. Парк в Подниколье» (Татьяна Сидоренко, 2021 г.) акцент сделан на красоте фонтанов, расположенных в парке. Интересно и 11-минутное видео «ВЛОГ\* Обзор нового парка Могилёва с очень красивым спуском» («Melissa Live. Рецепты», 2018 г.), в котором автор от первого лица говорит и показывает, как выглядит новое место отдыха горожан.

Новогодние скульптуры в Подниколье также стали объектами съёмки влогеров: «Прогулка по чудо-парку Подниколье. Могилёв» («Всего понемножку с Сергеем», 2020 г.), «Подниколье, г. Могилёв (предновогодняя версия)» (канал «The world of travel», 2020 г.). Не обошли вниманием новогодние украшения города и республиканские официальные новостные агентства: на канале «MogilevNews» представили видеосюжет «Новогодняя сказочная страна в Могилёве, в парке Подниколье» (2020); на ютуб-канале ОНТ был выставлен ролик «В Могилёве построили “Сказочную страну” – сотни световых скульптур разместились в городском парке» (2021).

Привлекает внимание видео «Могилёв сегодня. Краткая экскурсия по городу» («Don Topu», 2020 г.), в котором автор демонстрирует многочисленные памятники архитектуры и наиболее привлекательные места города. В ролике можно увидеть Храм святых царственных страстотерпцев и всех новомучеников XX века, набережную реки Днепр, Пушкинский мост, городскую ратушу, парк Подниколье, Драмтеатр и установленную возле него в 2003 г. скульптуру «Дама с собачкой» (скульпт. В. Жбанов), костёл святого Станислава, пешеходную улицу Ленинскую и визитную карточку города – площадь Звёзд, в центре которой расположена бронзовая композиция «Звездочёт» (скульпт. В. Жбанов, 2003 г.). От площади Звёзд автор видео переходит к торговому центру «Атриум», расположенному на улице Первомайской, останавливается возле православного кафедрального собора Трёх Святителей (памятник архитектуры начала XX в.), затем перемещается к Театру кукол. Завершает видео пейзажная панорама реки Дубровенка с финальным аккордом в виде памятника-танка Т-34-85 с памятной табличкой «Доблестным воинам 2-го Белорусского фронта,

освободившим город Могилёв от немецко-фашистских захватчиков 28 июня 1944 года» (установлен в 1967 г.).

Ещё одним видео, рекламирующим самые интересные (по мнению автора) места в Могилёве, является 10-минутный фильм «Могилёв. 10 мест, которые нужно посетить» (авт. Роман Посторонний, «Путешествия по жизни», 2018 г.). В видеофильме речь идёт о Советской площади («...здесь расположено несколько красивых старинных зданий, да и просто вид с высокого холма на Днепр впечатляет» (здесь и далее цитаты из фильмов. – *Е. Г-П.*)), городской ратуше («...строить ратушу начали ещё в 1679 году, почти одновременно с получением городом магдебургского права»), улице Ленинской («...она же Ветряная, Садовая и Инженерная, считается чуть ли не самой длинной пешеходной улицей в Беларуси. Её длина почти 1,5 километра и проходит она по историческому центру города»), Архиерейском дворце («в 1762 – 1785 годах на территории Спасского монастыря, который не сохранился, построили изящный и уникальный архиерейский дворец»), Музее В. К. Бялыницкого-Бирули («...особняк принадлежал когда-то могилёвскому шляхтичу Оношко. Известно, что в мае 1780 года здесь произошла судьбоносная встреча императора австрийского Иосифа II и Екатерины II, результатом которой стал договор между Россией и Австро-Венгрией»), площади Звёзд («...одна из главных площадей Могилёва. В центре её раньше располагались солнечные часы, а теперь хозяин площади – звездочёт»), реке Дубровенка («...эта речка длиной 18 километров – приток Днепра. Говорят, что в начале XX века она была широкой, полноводной рекой, кишасей рыбой»), Музее пожарного дела («...расположился в здании XIX века, в котором раньше была пожарная часть. В музее находится более 200 экспонатов, так или иначе связанных с пожарной службой»),

соборе Успения Девы Марии и святого Станислава («...этот собор некогда считался главным католическим храмом Российской империи. Является памятником архитектуры в стиле барокко, а построен он на месте деревянного здания, сгоревшего в пожаре») и Могилёвском областном драматическом театре («...находится на улице Первомайской. Здание театра было построено в 1888 году на пожертвования горожан»).

Информативными, с точки зрения раскрытия туристического потенциала города, являются небольшие видеообзоры, позволяющие изучить городскую среду, познакомиться с инфраструктурой Могилёва. Например, так называемый «Арбат» – пешеходная улица Ленинская – представлена в роликах «Могилёв с квадрокоптера. 2016 г.» (Антон Печкуров), «Улица пешеходов» («Alina Skrebunova», 2016 г.), «Парадная улица Могилёва» (Татьяна Подплутова, 2018 г.) и «Могилёв. Прогулка по пешеходной улице Ленинской» (Анатолий Шалак, 2020 г.). Улица Пионерская представлена в видеообзоре от «Alexey Gorodnichy» (2013); улице Первомайской посвящено видео с одноименным названием («Жизнь Прекрасна», 2019 г.); квартал «8-й кирпичный» демонстрируется в ролике «DonG LI» (2020); «Мост на улице Королёва. Могилёв» рассматривает автор «Nevma\_\_» (2021), а Святое озеро живописно отражено в видеоролике «“Святое озеро”. Могилёв. Беларусь. Прогулка» («Sergbolshoy», 2020 г.). На канале «Озёра и реки Беларуси» были выложены два ролика, созданные в ходе работы над туристическим путеводителем по реке Днепр журналом «Рыболов-практик»: «Днепровские тайны южного пригорода Могилёва» и «Тайны пригородного Днепра Могилёва» (оба – 2021 г.).

Видеоблоги Анатолия Шалака, который путешествует по городу на общественном транспорте, демонстрируют (в режиме реального времени) виды Могилёва из окна автобуса. Все его

видео занимают достаточно продолжительное время (не менее 45 минут) и называются так же, как и маршрут выбранного транспорта. Например, ролик «Могилёв. Поездка на автобусе № 18, ул. Фатина – ул. 30 лет Победы» включает проезд автора от конечного до конечного пункта со всеми 27 остановками на протяжении 14 км; «Могилёв. Поездка на автобусе № 35. Микрорайон Ольса – Броды-2» охватывает 29 остановок на протяжении 17,2 км; «Могилёв. Поездка на троллейбусе № 4. Железнодорожный переезд – Любужский лесопарк» (15,6 км и 27 остановок); «Могилёв. Поездка на троллейбусе № 3. ТЭЦ-2 – пл. Орджоникидзе» (15 остановок и 10,5 км); «Могилёв. Поездка на автобусе № 11. Посёлок Гребенёво – микрорайон Юбилейный» (14 км и 25 остановок); «Могилёв. Поездка на автобусе № 24. Микрорайон Соломинка (ул. Жемчужная) – школа № 13» (30 остановок и 17,5 км); в видео «Могилёв. Поездка на автобусе № 29. Микрорайон Юбилейный – посёлок Ямницкий» зритель узнаёт новый маршрут (протяжённость которого 12,5 км и 22 остановки).

Не менее интересным является видеообзор «Трасса М-4. Могилёв на машине. Автопутешествие. Mogilev route to Mogilev Hotel. Улицы города Могилёва» («Aliaksandr Anikovich», 2019 г.), в котором автор ведёт съёмку через лобовое стекло автомобиля. Видео без слов, в сопровождении приятных музыкальных композиций, а все улицы, по которым проезжает машина, подписаны в виде титров. В ролике показано Минское шоссе, Загородное шоссе, улица Якубовского, проспект Мира и финальная точка путешествия – гостиница «Могилёв». К теме автоэкскурсии обращается в своих видео и блогер «Sergbolshoy». Он снял несколько достаточно профессиональных экскурсионных роликов, где выступает в качестве ги-

да: «Мини-автоэкскурсия. Могилёв. Республика Беларусь» (2017), «Вечерний Могилёв из авто» (2018).

Не обходят своим вниманием авторы ютуб-каналов и духовные сокровищницы города – музеи, в которых хранится множество уникальных экспонатов. Так, посмотреть экскурсию по дворцу святителя Георгия Конисского можно в ролике «Знакомство с экспонатами музея Георгия Конисского г. Могилёв» («Soja Sadokha», 2019 г.); «Видеоэкскурсию по историко-демонстрационному залу Могилёвского института МВД» (2020) предлагает ютуб-канал Могилёвского института МВД Республики Беларусь; музей в переулке Пожарный представлен в видеообзорах «Музей МЧС. Могилёв» (Светлана Окунёва, 2020 г.) и «Могилёв, история пожарной службы, 101» (Дмитрий Говоровский, 2020 г.). С экспозицией краеведческого музея можно познакомиться в одноименном видео (авт. Александр Яковлевич Усиков, 2012 г.). «Crazy Vlad Show» показывает «Танки и военную технику. Буйничское поле. Влог: поездка в Могилёв» (2020), а также рассказывает о «Музее самолетов под открытым небом ДОСААФ. Могилёв» (2020). На ютуб-канале «Пятнадцать плюс» выставлено видео «Музей боевой Славы США 15 г. Могилёва» (2021); «yawerd34» демонстрирует «Этнографический музей США № 28 г. Могилёва» (2021).

Обращаются влогеры и к военной теме, например, автор канала «Dyson» скомпоновал кадры из кинохроники того времени и создал исторический компилятивный ролик «Могилёв, 1941 год – дата, которая переломила ход войны!» (2020), а влогер «Nevma\_\_» сняла исторический хроникальный видеообзор «Их именами улицы назвали... г. Могилёв» (2021), где перечислила наиболее известных героев, чьи имена увековечены в названиях улиц города. Например, улица Фатина была названа в честь гвардии капитана Валентина Васильевича Фатина, ко-



торый родился «9 апреля 1921 г. в деревне Носово Московской области, а в 1941 г. попал в действующую армию. Командир батальона капитан В. В. Фатин особо отличился при проведении Могилёвской наступательной операции. 27 июня 1944 года в ходе наступления батальон Фатина освободил от гитлеровцев Луполово, предместье Могилёва, и к концу дня с боями вышел к Днепру. В ночь на 28 июня 1944 года с батальоном он на подручных средствах переправился на правый берег реки у деревни Буйничи. Благодаря внезапным и решительным действиям было захвачено в плен около роты противника». 17 июля 1944 г. В. В. Фатин погиб в боях под Скиделем, где и похоронен в братской могиле, а за проявленное мужество и героизм ему было посмертно присвоено звание Героя Советского Союза.

Таким образом, проведённый анализ ютуб-контента, посвящённого Могилёву, позволил выявить наиболее яркие видеоролики, созданные как профессиональными авторами, так и любителями, но все они направлены на повышение туристской привлекательности города. Широкое распространение фотоаппаратов, видеокамер, смартфонов и айфонов привело к появлению нового направления рекламы – так называемого визуального «сарафанного радио», позволяющего пользователям делиться наиболее интересной (с их точки зрения) информацией и способствовать более широкому продвижению историко-культурных объектов на рынке туристских услуг. Не все видеоролики могут быть качественными как с технической, так и с содержательной точек зрения, но при этом, выбирая наиболее качественный контент, выделяя самый яркий видеоряд, анализируя представленную в Интернете информацию, можно создать своеобразный электронный туристический атлас-путеводитель по Могилёву (состоящий из видеороликов), что

будет способствовать не только дополнительному привлечению туристов (как внешних, так и внутренних), но и воспитанию подрастающего поколения, привитию им чувства гордости за свою страну, малую Родину.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Основные показатели деятельности организаций, осуществляющих туристическую деятельность [Электронный ресурс] // Национальный статистический комитет Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://www.belstat.gov.by/ofitsialnaya-statistika/realny-sector-ekonomiki/turizm/godovye-dannye/>. – Дата доступа: 02.04.2021.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются профессиональные и любительские видеоролики и видеофильмы, призванные повысить туристическую привлекательность города, уровень узнаваемости города с целью увеличения потоков внешних и внутренних туристов, привлечения внимания к туристическому потенциалу города.

#### SUMMARY

In the article are considered professional and amateur videos and movies, designed to increase the tourist attractiveness of the city, improve the city's awareness to increase the flow of external and domestic tourists, to draw attention to the tourism potential cities.

*Гурченко А. И.*

#### **ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК АНТИТЕЗА ИСКУССТВУ МОДЕРНИЗМА**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 20.07.2021)*

На протяжении более чем 200-летней истории европейское искусство демонстрирует примеры циклического возвращения к фольклору, в котором заложен потенциал коллектив-

ной памяти народа, позволяющей человеку осознать себя частью единой нации, имеющей глубинные исторические корни и многовековые культурные традиции. Идеей народности искусства впервые заинтересовались романтики, которые, утратив веру в настоящее, ощутили свою духовную опору в прошлом. Влюблённость в него стала стимулом для изучения традиций народного творчества, в результате чего в искусстве романтизма «прошлое» было противопоставлено «настоящему». Следующим этапом возникновения особого внимания к фольклору стали 1930 – 1950-е годы, что явилось своего рода реакцией на дегуманизацию искусства в эпоху модерна, выразившейся в отказе от репрезентации реального, «человеческого», «живых форм» в пользу постулирования в произведении лишь идеи об объекте изображения.

В отечественном искусстве соцреализм как художественный метод, одним из основополагающих принципов которого декларировалась народность искусства, выступил антитезой модернизму с его абсолютным отрицанием традиций. В подтверждение сказанного приведём точку зрения исследователя Т. Кругловой, отметившей, что одним из триггеров возникновения соцреализма была общемировая тенденция, характеризующаяся стремлением к стабильности после потрясений, принесённых в искусство в начале XX в.: «На рубеже 1920 – 1930-х годов во всём мире начинает спадать волна “бури и натиска” новых форм и течений, начинаются различные реставрационные процессы, тяга к традиционализму в искусстве и культуре» [4, л. 282]. В контексте такого рода консервативных реакций характер происходивших культурных процессов принципиально изменился, так как мир устал от потрясений и «жаждал» уравновешенности и порядка, которые могли привести к возвращению домодернистской картины мира. В данный период

специфика развития художественных процессов состояла в тяготении к гармонии, порядку, стабильности, а также в постепенном отказе от превалирования авангардизма в искусстве, декларировавшего антитрадиционализм и установку на самый смелый творческий эксперимент. Одним из инструментов достижения желаемой цели стало обращение к многовековым фольклорным традициям. Так, в 1930-е годы музыкальная культура Европы характеризовалась всплеском интереса к ранее неизвестным пластам музыкальной аутентики. Именно в этот период в композиторской практике зародился неофольклоризм как направление, в рамках которого авторский язык значительно обогатился благодаря осмыслению архаических слоёв корневых культур разных народов (прежде всего, обрядового фольклора). Особую привлекательность несли в себе характерные для устной традиции ладоинтонационная и метроритмическая организация музыкального материала, принципы формообразования, тип мышления и другое. Наиболее яркие творческие достижения в области неофольклоризма связаны с именами Б. Бартока (одного из идеологов, теоретически обосновавшего данное направление), И. Стравинского и других. В контексте указанных тенденций возникновение соцреализма как метода было вполне логично. Советская публика («широкие народные массы») хотела видеть искусство, художественный язык которого доступен, понятен, прост, уравновешен, константен, и такая установка трактовалась как социальный заказ общества.

Что касается внутренних детерминант возникновения и утверждения соцреализма как основного художественного метода советского искусства, то данные процессы были обусловлены следующими факторами. В Советском Союзе в связи с реализацией крупномасштабной государственной программы

по ликвидации безграмотности среди населения существенно увеличилось число адресатов искусства, многие из них были выходцами из крестьянской среды. Учитывая сложившуюся ситуацию, идеологи соцреализма обосновывали использование принципа народности искусства необходимостью возвращения к ценностям традиционной народной культуры как социальному заказу советского народа, значительную часть которого составляли выходцы из рурального (сельского) окружения либо хорошо знавшие аутентичную культуру. Для подавляющего большинства адресатов нового советского искусства заложенный в его основе язык устного народного творчества не требовал перевода. Выдвинутый тезис находит подтверждение в следующей цитате исследователя Т. Кругловой: «Язык соцреалистической теории и художественной практики прикрывал зазор между традиционным нормативным языком, унаследованным от классического наследия, и фольклорными практиками, составлявшими знакомый и привычный круг потребления бывшего крестьянина» [4, л. 317]. Таким образом, народность искусства, предполагавшая, с одной стороны, доступность его художественного языка, а с другой – обращение к народным темам, сюжетам и образам, а также авторское воплощение в произведении искусства фольклорных первоисточников, явилась фундаментом соцреалистического канона. Ещё на этапе зарождения нового для мировой культуры художественного метода собирать и изучать фольклор призывал соотечественников М. Горький. В своей заключительной речи на Первом Всесоюзном съезде писателей (1934) он обратил внимание на важность изучения истории, культуры, жизни и быта союзных республик и осмысления их специфики в художественных произведениях, что, по его мнению, могло сблизить братские народы

и послужить стимулом для абсолютного единения молодого многонационального советского государства [3].

Тем не менее, активное обращение к фольклорным традициям и их воплощение в искусстве проходило под знаком усиливающейся академизации фольклоризма, курс на которую был взят ещё в первые годы советской власти и составил основу государственной культурной политики СССР в отношении к фольклору лишь как к «примитиву» и материалу для художественного творчества. В результате данная установка привела к формированию так называемой «академической народности» в искусстве, предполагавшей существенную художественную обработку фольклорного первоисточника и его полное подчинение канонам культуры письменной традиции. На примере белорусского искусства рассмотрим специфику трактовки фольклоризма в контексте соцреализма, позиционируемого как антитеза искусству модернизма.

В БССР в анализируемый период наиболее фольклоризованным было музыкальное искусство. Одна из самых молодых композиторских школ Советского Союза развивалась в контексте фольклоризма как основной стилевой тенденции в русле выработанной единой идеологической установки развития всей многонациональной советской культуры. Вместе с тем, на фоне характерной для искусства СССР тотальной содержательно-эмоциональной унификации, именно обращение к фольклору создавало потенциал для этнического самосохранения искусства: «Единственным каналом спецификации национальных культур <...> явилась возведённая в ранг обязательной нормы связь профессионального творчества с фольклором, обеспечивавшая вопреки всем нивелировочным факторам ту необходимую степень этнического разграничения, которая позволяла говорить о белорусской, украинской и т. д. культурах»

[1, л. 120]. Примером осмысления фольклорных традиций белорусов могут послужить произведения различных музыкальных жанров, среди которых оперы «Міхась Падгорны» и «Алеся» Е. Тикоцкого, симфония № 3 и увертюра «Калач» Н. Аладова, балет «Салавей» М. Крошнера, балет «Князь-возера», симфония «Беларусь» и увертюра-фантазия на белорусские темы для симфонического оркестра В. Золотарёва, опера «Кветка шчасця» А. Туренкова и другие произведения.

Воплощение фольклорных мотивов было характерно и для музыкального театра. Знаковой явилась постановка на сцене Белорусского государственного театра оперы и балета первого национального балета «Салавей» (1939, композитор М. Крошнер, балетмейстер А. Ермолаев), хореография которого представляла собой сплав фольклорного и академического языка танца. В результате тонкой стилизации и наполнения традиционной формы новым содержанием возник язык, пронизанный интонациями народной пластики, в котором соединилась этническая своеобразность и обобщённость академического танцевального языка [2, с. 578]. В советском искусстве вслед за балетом по мотивам грузинского фольклора «Сердце гор» (1938, композитор А. Баланчивадзе, балетмейстер В. Чабукиани, Ленинградский академический театр оперы и балета им. С. Кирова), балет «Салавей» явился одним из первых опытов постановки национального балетного спектакля, основанном на материале устного народного творчества [7, с. 96].

В последующих белорусских национальных балетах («Князь-возера», 1949 г., композитор В. Золотарёв, балетмейстер К. Муллер; «Падстаўная нявеста», 1958 г., композитор Г. Вагнер, балетмейстер К. Муллер) авторами многократно использовались и развивались художественные приёмы, найден-

ные А. Ермолаевым в балете «Салавей». Так, в постановке «Князь-возера» фольклорные традиции воплощены в сюжете, основанном на традиционных народных легендах Полесья, во введении мотивов обряда Купалья, в сценическом воплощении традиционных народных танцев белорусов и т. д. Как отмечает Ю. Чурко, с точки зрения использования фольклоризма как метода особый интерес представляет работа постановщика по воплощению жанра хоровода [6, с. 10]. Согласно авторской концепции К. Муллера, в эпизоде с русалками были соединены элементы традиционного народного хоровода и классического «балетного» вальса, в результате чего впервые на профессиональной сцене был представлен массовый танец «на пальцах» с белорусской национальной окраской. В последующей сценической редакции балетмейстер К. Муллер также успешно осуществил воплощение белорусского народного танца «Юрочка», синтезируя его с элементами виртуозной пальцевой техники.

Благодаря обращению к фольклорным мотивам национальный колорит был присущ и первым белорусским операм, поставленным на сцене Белорусского государственного театра оперы и балета. Явная связь с музыкальным фольклором прослеживается в опере «Кветка шчасця» (1939 г., композитор А. Туренков, режиссёр И. Шлепянов), жанр которой находится на стыке между драматическим спектаклем и оперой [5, с. 110]. Авторами постановки воплощены мотивы купальской обрядности, фольклорный подтекст прослеживается в сценографии спектакля (орнамент, резьба по дереву и др.). Показательны для анализа оперы «Міхась Падгорны» (1939 г., композитор Е. Тикоцкий, режиссёр Л. Литвинов), «У пушчах Палесся» (1939 г., композитор А. Богатырев, режиссёр И. Шлепянов) и «Алеся» (1944 г., композитор Е. Тикоцкий, режиссёр Б. Покровский).



В полном соответствии с утвердившимся в СССР соцреализмом как художественным методом развивалось и отечественное изобразительное искусство. Согласно выработанной концепции ставилась цель создать искусство советское по содержанию и национальное (фольклоризированное) по форме. В этой связи, одним из основополагающих принципов соцреалистического канона выдвигалась народность искусства, предполагающая апеллирование к художественному творчеству крестьянской среды. Тем не менее, аутентичная традиция трактовалась не как самодостаточное и яркое художественное явление, несущее в себе потенциал для национального искусства, а как идеологический инструмент и социальный маркер (фольклор как художественное творчество трудящихся масс). Однако в контексте тотальной унификации искусства именно связь с фольклором явилась «главным гарантом этнического самосохранения национальных культур СССР» [1, л. 125]. В условиях жёсткой регламентации в советском искусстве господствовали подогнанные под локальный контекст унифицированные «все-союзные сюжеты» и стереотипная эмоциональная гамма, что неизбежно привело к единообразию идейно-эстетического аспекта творчества. Национальный фактор нивелировался на уровне тем, сюжетов и образов, что привело к превалированию общих для всех советских народов наднациональных содержательно-эмоциональных посылок соцреализма как метода [1, л. 119 – 120]. Несмотря на это, белорусскими художниками были созданы поэтичные народные образы и сюжеты, обращение к которым больше всего было характерно для живописи, книжной графики и декоративно-прикладного искусства. Например, картины «Песня» (1957) М. Савицкого, «Гармонист идёт» (1957) и «Беларускія прыпеўкі» (1959) Р. Кудревич, «Званочкі лясныя» (1958) В. Жолток и другие. Фольклорные мотивы тра-

диционно были характерны для книжной графики, в рамках которой авторами создавались иллюстрации, заставки и концовки сборников и отдельных белорусских народных сказок, среди которых «Як кот звяроў напалохаў» (1949) В. Тихановича, «Каток – залаты лабок» (1955), «Бацькаў дар» (1957) и «Беларускія народныя казкі» (1958) А. Волкова и другие. Единичные примеры воплощения аутентичных традиций характерны для отечественного декоративно-прикладного искусства, среди которых произведения керамистов и художников, работающих в технике гобелена. Примером мелкой пластики являются декоративные скульптурные группы А. Глебова и С. Селиханова «Лявон і Лявоніха» (1952 г., фарфор, роспись), а также А. Коврижкина и В. Кириленко «Беларускі танец» (1959 г., фарфор, роспись, люстр), в которых фольклорные мотивы воплощены на уровне сюжетов и образов. Для выделенной тенденции показательны также вазы В. Кириленко и И. Прохорова «Белорусские мотивы» (1959 г., фарфор, подглазурная роспись) и «Василек» (1959 г., фарфор, подглазурная роспись). Одним из немногочисленных примеров авторских произведений в технике гобелена является работа А. Анисович «Беларусь святкуе» (1952 г., шерсть, ручное ткачество), на которой искусственно выглядит изображение танцующих пар в стилизованных народных костюмах и обрамляющей его широкой рамки со стилизованным растительным орнаментом. Приведённые примеры свидетельствуют о явной умеренной фольклоризованности белорусского изобразительного искусства периода соцреализма.

Реже всего к фольклорной тематике обращались белорусские кинематографисты, что подтверждают немногочисленные примеры, среди которых картины «Первый взвод» (1932 г., режиссёр В. Корш-Саблин), «Двойчы народжаны» (1934 г., ре-

жиссёр Э. Аршанский), «Одиннадцатое июля» (1938 г., режиссёр Ю. Тарич), «Огненные годы» (1939 г., режиссёр В. Корш-Саблин), «Новый дом» (1947 г., режиссёр В. Корш-Саблин) и другие. Зачастую фольклоризм как метод использовался авторами лишь в виде эпизодического включения в аудиоряд картин отрывков обработок белорусских народных песен.

Таким образом, очевидно, что для отечественного искусства 1930 – 1950-х годов внимание к традициям народного творчества было характерно ввиду превалирования соцреализма как художественного метода, на который ориентировались советские авторы. В свою очередь, фольклоризм в советском искусстве с его пиететом к традициям народного творчества выступил антитезой модернизму, для которого была характерна дегуманизация искусства и полное отрицание традиций.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Антоневиц, В. А. Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: историко-методологическое исследование : дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / В. А. Антоневиц. – Минск, 1999. – 227 л.
2. Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – Т. 11. Музыка / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – 700 с.
3. Горький, М. А. Заключительная речь на Первом Всесоюзном съезде писателей / М. А. Горький // Правда. – 1934. – 2 сентября. – С. 2 – 3.
4. Круглова, Т. А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.04 / Т. А. Круглова. – Екатеринбург, 2005. – 430 л.
5. Музычны тэатр Беларусі: 1917 – 1959 гг. / Г. Р. Куляшова [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 432 с.

6. Чурко, Ю. М. Национальный балет на белорусской сцене : автореф. дис. ... канд. искусств. / Ю. М. Чурко ; АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1964. – 19 с.

7. Чурко, Ю. М. Стварэнне першага нацыянальнага спектакля ў беларускім балетным тэатры / Ю. М. Чурко // Весці Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук. – 1963. – № 2. – С. 96 – 105.

#### РЕЗЮМЕ

Воплощение традиций народного творчества в контексте социалистического реализма как художественного метода в данной статье рассматривается в качестве антитезы дегуманизации искусства в эпоху модернизма. Фольклоризм в искусстве, в котором заложен потенциал коллективной памяти народа, позиционируется автором как полное противопоставление модернизма с его абсолютным отрицанием традиций.

#### SUMMARY

In this article, the embodiment of the traditions of folk art in the context of socialist realism as an artistic method is considered as the antithesis of the dehumanization of art in the era of modernism. Folklorism in art, in which the potential of the collective memory of the people lies, is positioned by the author of the article as a complete opposition to modernism with its absolute rejection of traditions.

*Ефремова И. В.*

### **РОЛЬ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ В ФОРМИРОВАНИИ ХРОНОТОПА БАЛА**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
(Поступила в редакцию 17.08.2021)*

Среди видов художественного творчества, производящих яркий эффект «первого впечатления» от балетного мероприятия, следует выделить пластические. Включая в себя два основных ракурса – утилитарный и эстетический (репрезентативный) – и являясь своего рода «визитной карточкой» (определённой ис-

торико-культурной эпохи, конкретного государства в целом, и этнических традиций в частности; личности заказчика и личности создателя проекта), архитектурное произведение в комплексе со скульптурной, живописной и декоративно-прикладной составляющими наделялось способностью накопления и трансляции художественного, ценностно-смыслового и мифосимволического [3].

Взгляд на роль пластических искусств как инструмента формирования пространственного вектора хронотопа бала сквозь призму исторической ретроспекции позволит выявить динамику изменений пространственного континуума балльных мероприятий на протяжении значительного временного периода (с XIV по начало XX вв.).

В дворцовой архитектуре эпохи Ренессанса, воскресившей архитектурные формы Античности с характерным мотивом доминирования горизонтальных линий, а вместе с ними актуализировавшей понятия ордера, порядка, соразмерности и гармонии, симметрии и пропорциональности, роль эстетической составляющей стала осознаваться как крайне важная в репрезентации её владельца, что обусловило высокий уровень требований как к внешнему, так и к внутреннему оформлению статусных апартаментов. Экстерьер ренессансного палаццо отличался аскетизмом декора, что придавало ему благородную простоту и строгость, при этом особое изящество его архитектуры было связано с наличием в общей композиции внутреннего дворика с миниатюрными фонтанами, зелёной растительностью и скульптурными элементами.

Большой зал (*Sala grande*) – самое масштабное дворцовое помещение, предназначенное исключительно для проведения праздничных и торжественных мероприятий, в том числе балов, традиционно располагался на втором, главном, этаже. К

нему анфиладой примыкали несколько менее просторных комнат, составляя своеобразный цикл парадных покоев. Их повседневное «лицо» было практически лишено художественного декора, гармонично вписываясь в общую сдержанность архитектурного решения палаццо и сочетаясь с лаконизмом его экстерьера. Здесь интерьерными украшениями служили напольное покрытие из кирпича и мрамора, а также развешанные на «голые» белые стены предметы геральдики и оружия.

Большой зал преображался в период подготовки к балу. С целью создания свободного пространства для танцев, малочисленные, не представляющие эстетической ценности предметы мебелировки, как скамьи со спинками, реже – стулья, табуреты, кресла, сундуки-кассоне и большие столы или только лавки, расставлялись вдоль стен, что придавало обстановке определённую строгость. Бальное пространство обязательно «делилось» на: зрительскую (своеобразный ступенчатый помост), оркестровую («трибуны» для музыкантов) и сценическую (свободное пространство в центре зала для танцев) зоны.

Набор художественных средств формирования бального пространства был минимальным и состоял из: а) многоцветного съёмного декора в виде античных гирлянд и текстильных изделий – занавесей из дорогих тканей, а также ковров, гобеленов и шпалер, с изображаемыми на них сюжетными историями из античной мифологии; б) кресенцы с посудой из серебра, выполнявшей в минималистической обстановке роль главного украшения. Согласно утверждению итальянского гуманиста, поэта и прозаика 2-й половины XV в. Сабадино дельи Ориенти, украшения в виде живописных полотен и скульптур в интерьере Большого зала использовались довольно редко [4]. С развитием Возрождения (в его поздний период) роль живописно-скульптурного декора в интерьерах городских палаццо

постепенно выходит на первый план. Многообразные текстильные украшения «вытесняются» многочисленными настенными и плафонными фресковыми росписями на античные сюжеты, стукowymi рельефами, резными деревянными панелями, богатыми потолочными кессонами, реже зеркалами.

Важную роль в формировании пространственного вектора хронотопа балов, проводимых на плэнере, то есть в загородных виллах, спроектированных по аналогии с императорскими резиденциями Древнего Рима как дворцово-парковые ансамбли, играла «садовая архитектура», облагораживающая окружающий виллу природный ландшафт и придающая ему идеальные эстетические формы, наполненные обилием мифологических образов в виде растительных, скульптурных и водных элементов. В целом художественная лексика пространственного вектора бального хронотопа Ренессанса объективизировала сферу прошлого, отодвигая на второй план реальность настоящего.

В эпоху барокко, с укреплением абсолютизма, утверждающего божественную природу монархической власти и, тем самым, возводящего светского правителя в ранг небожителя, художественный репертуар репрезентации монарха в области живописи и скульптуры пополнился использованием христианских мотивов, в первую очередь, образов «Ветхого завета». Связывая воедино прошлое и настоящее, библейский контекст ещё более усилил значение живописно-скульптурных аллегорических образов, подчёркивая их воспитательную силу и этический смысл.

В этом аспекте всё более значимой становилась тенденция эстетизации всего, что было связано с монархом – его резиденции, его двора, его подданных, а также мероприятий, проводимых при дворе, в том числе балов. Данный факт обусловил отношение к дворцу как к «тотальному художественному про-

странству, в котором упразднены все хозяйственные функции в пользу единственной – репрезентативной» [1, с. 214]. Барочное мировосприятие, основанное на доминанте иррационального над рациональным, искусственного над естественным, маркировке театрального начала в повседневности обусловило особое отношение к жилищу как к «театру для торжественных приёмов, балов, банкетов и представлений» [2] и ещё более усилило роль искусства в создании роскошного художественного пространства бала.

К числу художественных средств организации хронотопа бальных помещений барочных дворцов относятся: а) обилие декора с акцентом на монументальной скульптуре и монументальной живописи, а также на декоративно-прикладном искусстве; б) обращение в качестве сюжетов для настенных и плафонных фресковых «полотен» античных, библейских и исторических сюжетов, нередко с аллегорическим подтекстом; в) использование в качестве основной «напряжённо-тревожной» цветовой гаммы (господство различных оттенков красного) в сочетании с золотом; г) живописное и скульптурное изображение человеческой природы сквозь призму повышенного драматизма; д) довольно частое применение зеркал в качестве одного из средств украшения бального пространства, создающего световые и пространственные эффекты. Обозначенная в контексте хронотопа балов Возрождения тенденция объективизации прошлого на уровне организации пространственного вектора бального хронотопа в эпоху барокко ещё более актуализируется.

Понятие комфорта, соответствия архитектуры элитного особняка финансовому и художественному уровням его владельца, обладавшего подчас довольно вычурным вкусом, становится эталоном следующей весьма кратковременной эпохи



рококо – «галантного века», с характерными для него камерностью, интимностью, лёгкостью, прихотливостью, изяществом, воздушностью, склонностью к утончённому декору, обилию зеркал, тяготением к малым архитектурным формам и большому вниманию к деталям. Рокайльные экстерьеры отличались простотой фасадного оформления и замкнутостью: как правило, городской особняк был ограждён от улицы глухой стеной с воротами.

Со стороны внутренней композиции пространство частных построек было организовано по принципу максимального удобства для проживающих. Бальный зал оставался центральным в череде анфиладных апартаментов, однако значительно уменьшился в масштабах в соответствии с существовавшей в то время тенденцией камернизации. Изменения происходят на уровне формы танцевального помещения (из прямоугольно-квадратной она становится овально-круглой) и его мебелировки (малые габариты, изящный декор). Мифологическая тематика живописного оформления интерьера в виде фресковых росписей дополнилась сюжетами из светской, придворной жизни – галантных празднеств, любовных сцен, а также изображением пасторальных элементов – картин природы, образов пастухов и пастушек, точнее аристократов и аристократок в этих образах. При этом усилившееся внимание человека к себе, к своему внутреннему миру выразилось в избранности античных сюжетов, среди которых предпочтение отдавалось тем, которые были непосредственно связаны с человеческими чувствами и душевными переживаниями. Нередко это были мифы, главными героинями которых были античные богини или прекрасные земные девушки. В аспекте хронотопа балов рококо тенденция объективизации прошлого на уровне организации простран-

ственного вектора бального хронотопа становится менее актуальной на фоне усиливающейся маркировки сферы настоящего.

Эпоха Просвещения с характерными для неё культом рационализма и очередной «вспышкой» интереса к Античности привнесла важные изменения в сферу бала, связанные с его демократизацией и обусловившие процесс ослабления позиций презентационной функции бальных мероприятий на фоне усиления значения в них утилитарной функции. Обозначенная тенденция явилась следствием влияния на бальную культуру объективных факторов (ослабление абсолютизма, усиление «камернизации» жизни, утверждение новых ценностей и выдвижение на авансцену общественно-политической жизни новой, буржуазной, элиты), обусловивших смещение семантического вектора бального мероприятия с его организатора на участника.

С этого времени сфера художественной организации бального хронотопа «выходит за пределы» статусного жилища аристократии, затрагивая: а) менее презентабельные дома представителей средней буржуазии и небогатого дворянства; б) помещения для публичных балов, многие из которых не были специализированными, а потому с художественной точки зрения нуждались в эстетической «доработке». В это время в европейских столицах началось активное строительство новых танцевальных зданий. Появление на бальной авансцене нового субъекта – представителя буржуазии, в своём большинстве эстетически весьма ограниченного, не могло не отразиться на художественной организации бального пространства.

Обозначенные факторы обусловили рождение новой тенденции, связанной со значительным упрощением роли художественной составляющей при формировании пространственного вектора бального хронотопа. Из визуальных искусств, апелли-

рующих к античным канонам, исчезла излишняя вычурность и помпезность. Эстетическое решение экстерьеров и интерьеров домов состоятельных владельцев стало более сдержанным в плане декоративного оформления и отличалось лаконизмом выразительных средств. Архитектура, всецело выдержанная в классицистическом духе, основывалась на господстве ордерной системы и характеризовалась маркированной простотой, строгостью, симметричностью, упорядоченностью архитектурных элементов, минимумом декора, выдержанного в античной стилистике, доминированием «разума над чувствами». В цветовом решении интерьеров господствовала светлая пастельная палитра во главе с белым цветом. На первое место выдвигался принцип полезности архитектурных форм, отказ от их неоправданного излишества.

Фресковая живопись начинает утрачивать свою актуальность, постепенно выходя из сферы художественной лексики статусных домов. И если со стороны архитектурного экстерьера и скульптурного декора, воскрешавших древнегреческие образцы, формировалось «искусственное» бальное пространство, то в оформлении интерьера наблюдалось господство выразительной художественной лексики настоящего, лишённой обращённой к прошлому живописной надбытийности, за исключением фамильных портретов и коллекционных произведений искусства, составляющих убранство парадных помещений.

Ампирная эпоха на кратковременный срок воскресила былую роскошь художественной составляющей пространственного вектора бального хронотопа, прежде всего, на уровне формирования роскошного интерьера, раскрывающего величие императорской власти сквозь призму военно-триумфальной тематики: обилие геральдической символики и живописно-скульптурного декора, основанного на сочетании художествен-

ных традиций Античности и Древнего Египта, актуализация настенных фресковых росписей, динамичное сочетание в колористическом решении сочных, насыщенных оттенков стен с ослепительно белым цветом плафона. Это обусловило практически тотальное доминирование в организации бального пространства эстетической сферы прошлого, что также нашло отражение и в декоративно-прикладном искусстве – бальная дамская мода этого периода являлась подражанием древнегреческим фасонам.

В последующее столетие (так называемую постнаполеоновскую эпоху – 1820-е гг. по 1914 г.) главенствующее место на бальном пространстве занимают представители разноуровневой буржуазии и творческой элиты. Дома наиболее финансово состоятельных из них становились местами проведения бальных мероприятий наряду с помещениями, в которых устраивались публичные балы. Нередко многие из этих домов характеризовались недостаточной площадью в силу рачительности и экономии буржуазного сословия, создающей явное несоответствие между масштабностью массового мероприятия и ограниченностью территории его проведения, что, в результате, не могло не отразиться на качестве бала, в том числе и со стороны его эстетического оформления.

Выразительность художественного инструментария пространственного вектора бального хронотопа в это время была связана с постепенным отходом от классицистических традиций, обусловившего: а) актуализацию стилей минувших эпох (господство эклектики до 1880-х гг.); б) появление модерна, стремившегося к преодолению эклектизма и стилевому единству (последние десятилетия XIX в. – 1914 г.). Так, анфиладный принцип планировки комнат во второй четверти XIX в. сменился их группировкой вокруг центральных помещений –

гостиной и залы, а стилевая разнородность интерьеров парадных апартаментов – их художественным единством.

В целом для пространственного континуума бала был свойственен лаконизм выразительных средств при ярко выраженных практических характеристиках. Господство светлой, чаще всего белой цветовой палитры и наличие окон и зеркал визуально расширяло пространство танцевального помещения; люстра и многочисленные светильники служили своей утилитарной цели максимально яркого освещения; наличие скользящего эстетически оформленного паркетного пола было необходимым условием скольжения пар в танце; величественные колонны, с одной стороны, поддерживали антресоли, с другой – зонировали пространство на «танцевальное» (центр зала) и «нетанцевальное» (пространство между колоннами с расположенными в нём банкетками); ограждённые мраморной баллюстрадой антресоли служили местом для размещения оркестра и части нетанцующей публики; минимум скульптурно-живописного декора (лепная нарядная плафонная розетка под люстру, карнизы, картины светского содержания) позволял участникам бала сосредоточиться на различных коммуникативных аспектах – танцевальном, вербальном, чисто игровом.

Подводя итоги исторической ретроспекции эволюции художественной организации пространственного континуума балльных мероприятий, сделаем следующее обобщение.

1. В феодальном обществе с его приоритетом репрезентативных целевых установок создание внешне великолепного пространственно-временного континуума бала с помощью художественной лексики пластических искусств входило в сферу первостепенных задач. В рамках объективного уровня хронотопа (области настоящего) всегда формировалась искусственная семантическая надстройка (искусственный хронотоп),

апеллирующая к прошлому и тем самым наполняющая пространственно-временной континуум бала дополнительными смыслами.

2. В капиталистическом социуме с его совершенно иными ценностными ориентирами, актуализировавшими утилитарную функцию балльных мероприятий и заострившими внимание человека на внутреннем мире, внешние параметры бала перестали быть определяющей ценностью. Это обусловило утрату пространственными искусствами лидирующих позиций в плане формирования балльного пространства, в целом, и упрощение их художественной лексики, в частности. Исключения составляют придворные балы, во все времена преследовавшие репрезентативные цели, и в буржуазном обществе не утратившие своего внешнего великолепия). В результате господства сферы настоящего в рамках объективного уровня балльного хронотопа достаточно редко создавался уровень искусственный, связанный со сферой прошлого, следствием чего явилась постепенная утрата балом качества семантической многомерности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Никифорова, Л. В. Дворец как произведение искусства / Л. В. Никифорова // Чертоги власти. Дворец в пространстве культуры. – СПб., 2011. – Ч. III. – С. 201 – 400.

2. Уваров, В. Д. Таписсерия и фрески как неотъемлемый элемент убранства итальянских палаццо / В. Д. Уваров, А. Л. Корочкина // Бизнес и дизайн ревю. – 2018. – № 1. – С. 12.

3. Фёдоров, В. В. Архитектурные руины лов современном мире / В. В. Фёдоров, В. А. Давыдов, А. В. Левиков // Архитектура и строительство России. – 2013. – № 11. – С. 14 – 21.

4. Art and life at the court of Ercole I d'Este. The «De Triumphis Religionis» of Giovanni Sabadino degli Arienti / ed. with introduction of W. L. Gundersheimer. – Genève : Publisher by DROZ, 1972. – 119 p.

## РЕЗЮМЕ

Статья посвящена выявлению роли пространственных искусств в организации хронотопа бала. Анализ художественного инструментария формирования бального пространства сквозь призму исторической ретроспекции позволяет автору раскрыть динамику изменений пространственного континуума бальных мероприятий на протяжении значительного временного периода (с XIV по начало XX в.).

## SUMMARY

The article is devoted to the identification of the role of spatial arts in the organization of the ball chronotope. The analysis of the artistic tools for the formation of ballroom space through the prism of historical retrospection allows the author to reveal the dynamics of changes in the spatial continuum of ballroom events over a significant time period (from the XIV to the beginning XX centuries).

*Калядзінскі Л. У.*

## ПОСУД РЫТУАЛЬНА-СТАЛОВАГА ПРЫЗНАЧЭННЯ ПАЧАТКУ XVI і XVII СТСТ. З ГАРАДОЎ БЕЛАРУСІ

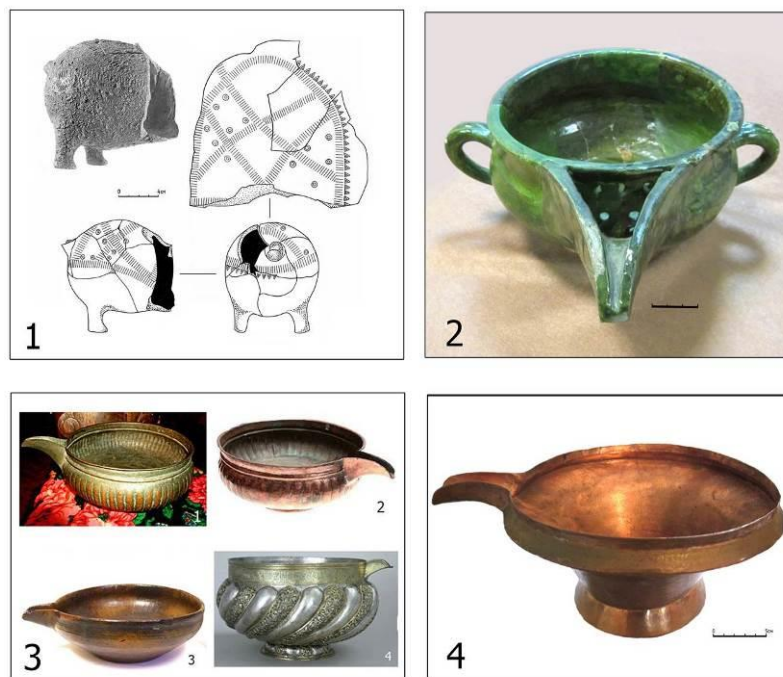
*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 10.09.2021)*

Керамічны посуд – самы масавы матэрыял, які сустракаецца падчас раскопак гарадоў. Даследчыкі класіфікуюць яго па храналагіі і тыпалогіі, па тэхналогіі вытворчасці, па функцыянальным прызначэнні. Вылучаюць посуд кухонны, сталовы і тарны. Але па-за межамі гэтай класіфікацыі апынуўся посуд, які можна з пэўнай доляй верагоднасці аднесці да рытуальна-сталовага.

На Верхнім замку Віцебска нашымі раскопкамі 1978 г. быў выяўлены даволі цікавы ўзор посуду [14, с. 7]. Ён уяўляў сабой частку сасуда зааморфнай формы, вырабленага з цёмна-

шэрай гліны. Сценкі посуду тонкія, таўшчынёй 3-4 мм. Абпал керамікі добры, месцамі да ўтварэння на паверхні шклопадобнай масы. Выраб арнаментаваны штампаванымі кароткімі лініямі і дробнымі канцэнтрычнымі акружнасцямі (малюнак 1:1). Захоўваецца ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі. У выданні «Археалогія Беларусі. Помнікі XIV – XVIII стст.» у раздзеле, прысвечаным кераміцы, гэты артэфакт прадстаўлены як скарбонка [7, мал. 207:1]. Але, на нашу думку, прызначэнне гэтага посуду магло быць іншым.



Малюнак 1. № 1. Рытуальны посуд зааморфнага выгляду, фрагмент. Віцебск, Верхні замак. Кераміка, пачатак XVI ст.; № 2. Ендова. Віцебск, Ніжні замак. Зялёнапаліваная кераміка, XVII ст.; № 3. Ендова. Каляровы метал, XVIII – XIX стст. Музеі Расіі; № 4. Ендова. Каляровы метал. Музей «Лошыцкая сядзіба », Мінск, XIX ст.

Сасуды зааморфнай формы часта служылі як акваманіл, або рукамынік. Яны выкарыстоўваліся для абмывання рук падчас пэўных сакральных, зрэдку свецкіх дзеянняў. У Заходняй Еўропе такія сасуды, як правіла, былі з каляровага металу. Але сустракаліся і вырабленыя з гліны. Фрагмент такога посу-



ду вядомы па раскопках Масквы, дзе ён датуецца XVI – 1-й паловай XVII ст. [13, с. 429, рис. 6:10]. Знойдзены фрагмент падобнага сасуда і ў Беларусі, на паселішчы Лучна Полацкага раёна. Ён выраблены з белай гліны ў выглядзе барана. Артэфакт датуецца 1-й паловай XVI ст. [12, с. 95, мал. 148:Г, 4]. Захоўваецца ў археалагічным музеі Інстытута гісторыі Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Артэфакт з Верхняга замка Віцебска паходзіць з пласта канца XV – пачатку XVI ст. Знойдзены намі фрагмент мае аб’ём каля 300 г. Аб’ём жа цэлага сасуда, па рэканструкцыі, мог быць у межах 500 – 600 г. Зыходзячы з гэтага, наўрад ці такія сасуд мог выкарыстоўвацца як акваманіл. Хутчэй за ўсё такія посуд служыў аtryбутам пэўнага застолля. Падобныя артэфакты вядомыя, напрыклад, у Германіі [22, Т. 33], сустракаюцца і сярод узораў беларускай традыцыйнай керамікі [17, с. 136]. Па этнаграфічных назіраннях, яшчэ ў 2-й палове XX ст. з цеста або тварагу ляпілі фігуру барана і ставілі на калядны або велікодны стол. Падобную з’яву назірала ў 1977 г. археолаг Л. У. Дучыц у Браслаўскім раёне, на хутары Леснічоўка, недалёка ад Друі. Гліняны ж посуд у выглядзе барана, калі меркаваць, мог прызначацца для віна. У хрысціянскай міфалогіі вобраз барана або авечкі сімвалізуе Агнца Божага або Хрыста, прынесенага ў ахвяру Богу дзеля збавення чалавецтва ад грахоў. У такім выпадку фігура барана з цеста – гэта сімвал плоці Хрыста, а віно ў сасудзе, выкананым у выглядзе той жа фігуры, можа сімвалізаваць кроў Хрыста (Евангелле ад Матфея, 26:26 – 28). Зыходзячы з гэтага, апісаны вышэй посуд можна з пэўнай доляй упэўненасці аднесці да рытуальнага.

Яшчэ адзін від посуду быў знойдзены ў Віцебску і памылкова аднесены да рукамыніка [7, с. 306, мал. 193:4]. Ён выяўлены ў 1977 г. у шурфе па вуліцы Замкавай, на ўзмежку

Верхняга і Ніжняга замкаў. Артэфакт экспануецца ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі. Посуд мае выгляд чашы з дзвюма ручкамі і масіўным злівам (малюнак 1: 2). Дыяметр вусця па знешнім боку посуду – 19 см, па ўнутраным – 17 см. Дыяметр посуду па плечыках – 20 см. Вышыня сасуда – 11,5 см, чаша на паддоне вышынёй 1,2 см. Дыяметр дна – 12 см. Венца посуду трошку адцягнутае вонкі і злёгка заостранае. Вышыня венца – 2,7 см. Пры пераходзе венца ў тулава маецца невялікі рэльефны выступ. Ручкі сасуда размешчаны сіметрычна і маюць па версе невялікі жалабок. Нос для зліву (рыльца) даўжынёй 10,5 см. Унутры сасуда з тыльнага боку рыльца маецца мембрана, у якой зроблена дзесяць адтулін дыяметрам 4-6 мм, размешчаных у тры рады: 3 + 4 + 3. Па тулаве сасуда ў вобласці яго найбольшага пашырэння нанесены арнамент у выглядзе вострай хвалі, абмежаванай дзвюма палосамі рэльефных ліній. Увесь посуд, як звонку, так і ў сярэдзіне, пакрыты палівай ярка-зялёнага, ізумруднага колеру. Аб’ём посуду – 2 л.

У слоі канца XVI – пачатку XVII ст. быў знойдзены фрагмент зялёнай паліўной керамікі памерам 2,5x3 см і таўшчынёй 8 мм. Чарапок быў злёгка выгнуты. У ім захавалася шэсць адтулін дыяметрам 6 мм. Цалкам верагодна, што гэта частка мембраны ад аналагічнага посуду, пра які ідзе гаворка. Аднак адносна яго прызначэння ў нас маецца свая думка.

Падобна да згаданага посуду артэфакты з цягам часу пачалі знаходзіць і на іншых помніках. На Узгорскім і Ніжнім замку Віцебска, у Мсціслаўі, Полацку, Магілёве і Мінску, дзе ўсе яны атрыбутаваліся як рукамынікі. Пад такой атрыбуцыяй яны ўвайшлі і ў выданне «Археалогія Беларусі» [7, мал. 193:1-8]. Але ўсе сасуды такога кшталту забяспечаны масіўным рыльцам для зліву і мембранай з адтулінамі ў яго аснове. Апошняя дэталёвая пазбаўлена сэнсу для рукамыніка. Як свед-

чаць пісьмовыя крыніцы, рукамыйнік – гэта чаша для абмывання рук, вырабленая з каляровага металу. Напрыклад, у датаваным 1555 – 1556 гг. вопісе маёмасці Зафеі Янаўны Віктарынаўны, зямянкі гаспадарскай Слонімскага павета, называецца «рукамыя цынованая (з волава. – *Л. К.*) адна» [3, с. 156]. А ў духоўным тастаменце полацкага месціча Якава Фёдаравіча Хадыкі за 1621 г. згадваюцца два рукамыйнікі – «адзін цыновы, а другі масяндзовы, (латунны. – *Л. К.*)» [1, с. 468]. У сярэднявеччы рукамыйнік прызначаўся для мыцця рук не перад прыняццем ежы, як таго вымагае сучасная гігіена, а падчас прыняцця ежы або пасля таго. Прычым распаўсюджаны ён быў не ў простых гараджан, а ў людзей забяспечаных, якім пад сілу было справіць баль і прыняць важных гасцей. Такім чынам, гэтая рэч хутчэй рытуальная, статусная, хоць фармальна гігіенічная.

Знойдзены намі артэфакт па сваім абліччы вельмі нагадвае посуд, вядомы пад назваю «ендова». Гэта сасуд у выглядзе чашы са злівам, які прызначаўся для разліву хмельных напіткаў, напрыклад віна, мёду, піва і іншых. Як правіла, такі посуд вырабляўся з каляровага металу, радзей з гліны. Згадка пра яго маецца ў рускіх пісьмовых крыніцах XVI – XVIII стст. [19, с. 51; 20, с. 142; 21, с. 79]. Працягваў бытаваць гэты посуд і ў XIX ст. [8, с. 519]. Сведкам таму служыць калекцыя ў шэрагу музеяў Расіі (малюнак 1:3), а таксама ў музеі «Лошыцкая сядзіба» ў Мінску (малюнак 1:4). Быў вядомы гэты посуд і на Беларусі. Так, «...ендова вялікая адна» згадваецца ў «Инвентаре села Гатово и Нового двора Минского повета, принадлежащих Кричовским старостичам Криштофу и Александру Николаевичам Служкам» пад 1590 г. [2, с. 357]; «...ендовы медзяных дзве» названы сярод іншага начыння падчас састаўлення вопісу маёмасці Марыі Міцькаўны Прэвальскай в «Решении Витеб-

скога гродскаго суда от 26 мая 1596 г.» [11, с. 400]. Можна дапусціць думку, што посуд выкарыстоўваўся і як цадзіла, бо з адваротнага боку зліва меў мембрану з адтулінамі. На карысць такога меркавання сведчыць ўскосны факт. Так, сярод хатняга начыння рускіх сялян сярэдзіны XIX ст. сустракалася спецыяльнае прыстасаванне, цадзіла – снарад для працэджвання чагосьці [9, с. 576]. А само дзеянне згадваецца на тэрыторыі Беларусі ў дакуменце за 1578 г., дзе гаворыцца: «...яко её (гарэлку. – Л. К.) не цадил... » [5, с. 350]. У сярэдзіне XVII ст. на землях Рэчы Паспалітай бытавала тэхналогія паляпшэння якасці і смаку спіртнога напою («горелки») шляхам настойвання яе на розных зёлках [15, с. 184 – 185], пасля чаго, відавочна, узнікала патрэба гэтую настойку працэджваць з дапамогай пэўнага прыстасавання або посуду, якім магла з'яўляцца і ендава. Такім чынам, дадзены від посуду можна ўпэўнена аднесці да разраду сталовага, у некаторым сэнсе нават рытуальнага, але не гігіенічнага.

Наступны від посуду, які, на нашу думку, таксама можна аднесці да рытуальна-сталовага, – гэта сасуд у выглядзе кубка (малюнак 2:1). Ён быў знойдзены падчас раскопак М. А. Ткачова ў Крычаве ў 1986 г. Прывядзём яго падрабязнае апісанне. Форма посуду конусападобная; вышыня – 12 см; дыяметр па вусці – 11 см. Унутраны дыяметр – 8,4 см, таўшчыня сценак – 0,55 см. Па баках дзве ручкі прамавугольна выцягнутай формы, іх памеры па ўнутраным краі – 1,5x4 см, па знешнім краі – 2,5x9,2 см, у сячэнні – 1,03x1,2 см. Посуд пакрыты палівай травяніста-зялёнага колеру як звонку, так і ў сярэдзіне. Аб'ём посуду – 550 мл. Захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры НАН Беларусі.



Малюнак 2. № 1. Браціна. Зялёная паліўная кераміка, Крычаў, XVII ст.; № 2. Куфель. Зялёная паліўная кераміка, Крычаў, XVII ст.; № 3. Брацінка. Зялёная паліўная кераміка, Віцебск, Верхні замак, XVII ст.; № 4. Брацінка. Чорнадымленая кераміка, Крычаў, XVII ст.

У кнізе А. А. Мяцельскага, які працаваў з матэрыяламі раскопак М. Ткачова, гэты посуд названы куфлем [15, мал. 60:6], што, на нашу думку, не зусім правільна. Сасуды такога выгляду называюцца «браціна» – гэта адзін з відаў застольнага посуду, які выконваў функцыю «засдароўнага» сасуда для ўжывання напітку па коле, падчас братчыны, святочнай бяседы. Як застольны рытуал братчына згадваецца ў пісьмовых крыніцах 2-й паловы XV ст.: «*И к тем людем <...> на пиры и в братчины <...> незваны пити не ездят, ни ходят никто*» [18, с. 326]. Як від застольнага посуду браціна вядома яшчэ з часоў Кіеўскай Русі. На Беларусі яна фіксуецца ў пісьмовых крыніцах пад 1588 г.: «братина <...>... и кубечки зь чаркою»; «братина з кубочком малым» [10, с. 423]. Раннія браціны мелі чашападобную, паўсферычную форму. Пазней яны набылі конусападобную форму з дзвюма масіўнымі ручкамі. Такая канструкцыя абумоўлівалася іх адносна вялікім аб’ёмам, што вымагала трымаць

браціну абедзвюма рукамі і перадаваць яе па коле, каб кожны ўдзельнік братчыны мог зрабіць рытуальны глыток. Такім чынам, гэты посуд у большай ступені рытуальны, чым проста сталовы.

Куфель, або кухаль, – гэта піўны кубак. Этымалогія назвы са старанямецкай мовы – «сирфеле» (куфэле), што перакладаецца як «кубак пад піва». Менавіта такі посуд быў выяўлены намі ў 1999 г. падчас раскопак у Слуцку (малюнак 2:2). Вышыня сасуда – 13 см, дыяметр вусця – 10,5 см. Збоку маецца ручка паўкруглай формы. У сярэдзіне посуд пакрыты паліваю зялёнага колеру. Аб’ём сасуда – 350 мл. Знаходка добра датуецца манетамі сярэдзіны – 2-й паловы XVII ст., так званымі барацінкамі. У пісьмовых крыніцах такі посуд пад назвай «kufel» (куфэль) сустракаецца ў сярэдзіне XVII ст., ён згадваецца ў інвентары замка Долятычы, які належаў Багуславу Радзівілу: «...куфэль без дна гліняны, з ручкаю маляваны» [4, с. 332]. Аналагічны куфаль знойдзены і падчас раскопак у Мінску, у Верхнім горадзе, у 2007 г. [6, с. 157].

Яшчэ адзін від посуду, які таксама можна аднесці да рытуальнага, – гэта так званыя брацінкі. Раскопкамі М. Ткачова ў Крычаве быў выяўлены невялікі сасуд (малюнак 2:4), захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры НАН Беларусі. Сасуд мае чашападобную форму; вышыня – 9 см; дыяметр вусця – 8 см; дыяметр дна – 5 см; пукавы дыяметр – 10 см; таўшчыня сценак – 0,55 см. Па баках маюцца дзве ручкі. Яны па форме паўкруглыя, у выглядзе скобаў. Памеры ў сярэдзіне гэтых ручак – 1,4x1,7 см, знешнія памеры – 3,5x4 см, у сячэнні – 9x1,1 см. Аб’ём посуду – 250 мл. Тэхналогія вырабу – дымлены посуд, мае чорны колер.

Вельмі падобны да яго сасуд быў знойдзены і ў нашых раскопках на Верхнім замку Віцебска ў 1978 г. (малюнак 2:3).

Тулава посуду прысадзістае, з шырокім вусцем і дзвюма паўкруглымі ручкамі па баках. Вышыня сасуда – 7,5 см; дыяметр вусця па знешнім краі – 10,5 см; дыяметр донца – 7,5 см. Посуд пакрыты палівай цёмна-зялёнага колеру, упрыгожаны па плечыках штампаваным арнаментом – карбоўкай. Аб’ём сасуда – 252 мл. Даціроўка па стратыграфіі – 1-я палова XVII ст. Артэфакт экспануецца ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі.

М. Ткачоў у свой час называў гэтыя сасуды цукарніцамі. Але атрыманне прадукту з цукровых буракоў – складаны хімічны працэс, вынайдзены толькі ў сярэдзіне XVIII ст. у Прусіі. Да той пары цукар вырабляўся ў Індыі з цукровага трыснягу, каштаваў дорага і ўжываўся як адмысловы дэсерт. Гэтыя два невялікія сасуды ёсць не што іншае, як брацінкі. Па функцыянальным прызначэнні яны таксама служылі як браціны, але, мяркуючы па іх меншым аб’ёме, прызначаліся для моцных напіткаў. Згадваецца такі посуд у рускіх пісьмовых крыніцах пачатку XVI і XVII ст. [18, с. 322].

Такім чынам, апісаная намі артэфакты па сваім прызначэнні можна з пэўнай доляй верагоднасці аднесці да рытуальна-сталовага посуду.

## ЛІТАРАТУРА

1. Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией (АВАК). – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1878. – Т. 9. Акты Виленского земского суда. – 665 с.
2. АВАК. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1888. – Т. 14. Инвентари имений XVI в. – 727 с.
3. АВАК. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1895. – Т. 22. Акты Слонимского земского суда. – 535 с.
4. АВАК. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1898. – Т. 25. Инвентари и разграничительные акты. – 650 с.
5. АВАК. – Вильно : Русский почин, 1909. – Т. 39. Акты, относящиеся ко времени войны за Малороссию. – 641 с.

6. Археологическое наследие Беларуси / сост., авт. вступ. ст. О. Н. Левко. – Минск : Белорусская наука, 2020. – 200 с.
7. Ганецкая, І. У. Керамічны посуд. Асартымент, тыпалогія, храналогія / І. У. Ганецкая // Археалогія Беларусі : у 4 т. / В. М. Ляўко [і інш.] ; пад рэд. В. М. Ляўко [і інш.]. – Мінск, 2001. – Т. 4. Помнікі XIV – XVIII стст. – С. 296 – 306.
8. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Русский язык – медиа, 2003. – Т. 1. А – З. – 699 с.
9. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Русский язык – медиа, 2003. – Т. 4: Р – V. – 688 с.
10. Историко-юридические материалы, извлеченные из актовых книг губерний Витебской и Могилёвской, хранящиеся в Центральном архиве в Витебске и изданные под редакцией архивариуса сего архива Созонова. – Витебск : Тип. губернского правления, 1876. – Вып. 7. – 517 с.
11. Историко-юридические материалы, извлечённые из актовых книг губерний Витебской и Могилёвской, хранящиеся в Центральном архиве в Витебске и изданные под редакцией архивариуса сего архива Созонова. – Витебск : Тип. губернского правления, 1891. – Вып. 21. – 500, XXXIX с.
12. Клімаў, М. В. Археалагічны комплекс Лучна-1 у акрузе Полацка (IX – XVI стст.) / М. В. Клімаў. – Мінск : Беларуская навука, 2019. – 567 с.
13. Коваль, В. Ю. Керамика из раскопок на Подоле Московского Кремля. Малосерийные группы / В. Ю. Коваль // Археология Подмоскovie : материалы науч. семинара / РАН, Ин-т археологии. – М., 2018. – Вып. 14 / редкол.: А. В. Энговатова (отв. ред.) [и др.]. – С. 414 – 441.
14. Колединский, Л. С печи, с полу просим до столу / Л. Колединский // Навука. – 2018. – 28 снежня – С. 7.
15. Мяцельскі, А. А. Старадаўні Крычаў: гісторыка-археалагічны нарыс горада ад старажытных часоў да канца XVIII ст. / А. А. Мяцельскі. – Мінск : Беларуская навука, 2003. – 167 с.
16. Похлёбкин, В. В. История важнейших пищевых продуктов / В. В. Похлёбкин. – М. : Центрполиграф, 2001. – 553 с.



17. Сахута, Я. М. Беларускае народнае ганчарства / Я. М. Сахута. – Мінск : БелЭн, 2013. – 220 с.
18. Словарь русского языка XI – XVII вв. / АН СССР, Ин-т русского языка – М. : Наука, 1975. – Вып. 1. – 321 с.
19. Словарь русского языка XI – XVII вв. / АН СССР, Ин-т русского языка – М. : Наука, 1978. – Вып. 5. – 302 с.
20. Словарь обиходного русского языка Московской Руси XVI – XVII вв. – СПб. : Наука, 2014. – Вып. 6. Доучиваться – Заехать. – 360 с.
21. Словарь русского языка XVIII в. : в 21 вып. / АН СССР, Ин-т русского языка ; редкол.: О. Е. Сорокина [и др.]. – Л. : Наука, 1988. – Вып. 11. Крепость – Льняной / сост.: О. Е. Березина [и др.]. – 255 с.
22. Stephan, H.-G. Coppingrave – Studien zur Töpferei des 13. bis Jahrhunderts in Nordwestdeutschland : Materialhefte zur Ur-und Frühgeschichte Niedersachsens / H.-G. Stephan. – Hildesheim : Lax, 1981. – 143 S.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются керамические формы начала XVI и XVII вв. из городов Беларуси, интерпретация которых выглядит, на наш взгляд, дискуссионной. В статье предлагается иное толкование этих керамических форм. Рассмотренные артефакты можно с большой долей вероятности отнести к сосудам ритуально-столового предназначения.

#### SUMMARY

The article examines ceramic forms of the early XVI and XVII centuries from the cities of Belarus, the attribution of which looks, in our opinion, debatable. The article proposes a different interpretation of these ceramic forms. The artifacts considered in the article can with a high degree of probability be attributed to the vessels of ritual and dining purpose.

*Каралёў П. А.*

## **ПРАБЛЕМА ЗБЕРАЖЭННЯ ПМНІКАЎ АРХІТЭКТУРЫ БЕЛАРУСІ ПАДЧАС ПЕРШАЙ СУСВЕТНАЙ ВАЙНЫ**

*Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы*

*(Паступіў у рэдакцыю 15.09.2021)*

Першая сусветная вайна стала моцным выпрабаваннем для помнікаў архітэктурны Беларусі. Ваенныя дзеянні на Беларусі пачаліся ў жніўні 1915 г. У кастрычніку 1915 г. фронт стабілізаваўся на лініі Дзвінск – Паставы – Смаргонь – Баранавічы – Пінск і з рознымі змяненнямі прастаяў на ёй больш за 2 гады. Фронт працягнуўся паміж аўстра-нямецкімі і рускімі войскамі на 400 км па тэрыторыі Беларусі праз сённяшнія Віцебскую, Гродзенскую, Мінскую, Брэсцкую вобласць. Амаль чвэрць сучаснай Беларусі апынулася пад нямецкай акупацыяй, астатняя частка стала прыфрантавой зонай Расіі.

Адбылося некалькі моцных вайсковых аперацый. Найперш вызначаецца Свянцянскі прарыв немцаў і яго ліквідацыя восенню 1915 г. (тэрыторыя Маладзечанскага, Смаргонскага і Вілейскага раёнаў); гераічная 810-дзённая абарона расійскімі войскамі гарадка Смаргонь; кровапралітная Нарачанская аперацыя ў сакавіку 1916 г. (Мядзельскі, Вілейскі, Пастаўскі раёны); наступ расійскіх войск летам таго ж года пад Баранавічамі; маштабныя баі летам 1917 г. пад Смаргонню і Крэва. Па падліках навукоўцаў, Першая сусветная вайна каштавала Беларусі да мільёна ахвяр і двух мільёнаў бежанцаў, з якіх дадому пасля вярнулася менш за палову [2, с. 4].

У шматлікіх вайсковых сутычках у большай ці меншай ступені пацярпелі помнікі беларускай архітэктурны. На Беларусі былі пашкоджаны і зруйнаваны касцёлы і цэрквы, палацы і сядзібы, шматлікія іншыя помнікі. З-за Першай сусветнай вайны спыніліся рэстаўрацыйныя праекты, напрыклад, Барыса-Глебскай царквы ў

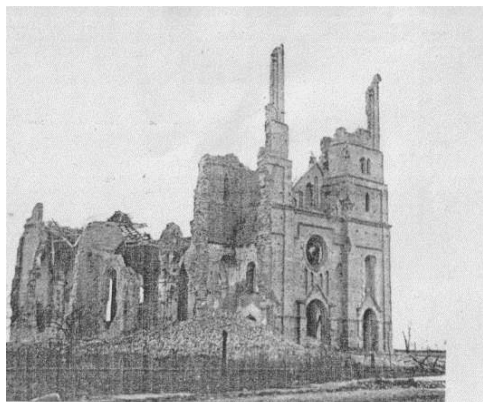
Гродна (у 1914 г. праект рэстаўрацыі храма перададзены архітэктарам П. П. Пакрышкіным у сінодскую камісію, але не рэалізаваны).

Сярод асноўных крыніц, якія сведчаць пра стан захавання помнікаў архітэктурны Беларусі ў перыяд Расійскай імперыі, вылучаюцца наступныя:

- нямецкія паштоўкі з выявай беларускіх мястэчак;
- фатаграфічныя альбомы рускіх вайскоўцаў: фотаальбом расійскага падпаручніка Паўлікоўскага «Памяткі вайны 1914 – 1917» [2, с. 5]; здымкі, зробленыя беларусам, народным настаўнікам, а ў той час фатографам 85 Выбаргскага пяхотнага палка расійскай арміі Раманам Якаўлевічам Салаўём. На фотаздымках з гэтых альбомаў часам можна ўбачыць помнікі архітэктурны;
- успаміны жаўнераў пра вайсковыя дзеянні, дзе закралася тэма помнікаў архітэктурны;
- непасрэдны навуны агляд помнікаў архітэктурны, які сведчыць пра тое, што там адбываліся вайсковыя дзеянні (напрыклад, Наваспаскі храм пад Смаргонню);
- звесткі з перыядычнага друку (часопіс «Ніва» і інш.);
- навуковыя выданні (кніга «Крэво», выпушчаная ў памяць пра дыслакацыю у Крэва нямецкіх палкоў і інш.).

Найбольш цяжкія баі на ўсёй Беларусі адбываліся пад Смаргонню. Асада горада працягвалася 810 дзён. Менавіта тут у верасні 1916 г. немцы выкарысталі газавабалонную атаку, якая адабрала некалькі дзясяткаў тысяч жыццяў. Смаргоншчына стала месцам адной з апошніх наступальных аперацый расійскай арміі на Заходнім фронце пад кіраўніцтвам А. Дзянікіна. У ліпені 1917 г. паміж Смаргонню і Крэва пасля трохдзённай масіраванай артылерыйскай падрыхтоўкі пачалася спроба прарыву нямецкай лініі абароны. Аднак яна была правалена [2, с. 5].

Часопіс «Ніва» пісаў у 1916 г.: «Странное, тягостное впечатление производит небольшой уездный городок Сморгонь, до самого основания разбитый и разрушенный тяжёлой немецкой артиллерией. Как будто страшное землетрясение разрушило здания, не оставив камня на камне, а злая чума промчалась по улицам – и опустели улицы». Ніжэй было сказана і пра помнікі архітэктурны: «Прелестный старинный костёл подвергся жестокому обстрелу и с перебитыми башнями, полуразваленными стенами как будто протягивает свои обломки к далёкому небу, моля о помощи. Разрушен притвор и разбит святой престол, и лишь распятие Христа непостижимым чудом уцелело на полуразрушенной стене <...> Разрушена и православная церковь. Четыре 11-дюймовых снаряда разорвались внутри храма». Горад быў так моцна разбураны, што артыкул заканчваўся словамі: «Мир праху твоему, маленькая Сморгонь» [2, с. 6].



Малюнак 1. Разбураны касцёл у Сморгоні



Малюнак 2. Разбураны былы кальвінскі збор у Сморгоні

4 снежня 1917 г. у мястэчку Сола, што побач са Сморгонню, было падпісана перамір'е. Пасля заканчэння тэрміну перамір'я 18 лютага 1918 г. па ўсёй мяжы фронту пачынаецца нямецкі наступ. Не сустракаючы супраціўлення, бо расійская армія была дэмаралізавана рэвалюцыяй, нямецкія войскі за некалькі дзён дайшлі да Оршы. Бальшавікі былі вымушаны падпісаць мірнае

пагадненне ў Брэсце, па якому фактычна ўся тэрыторыя Беларусі трапляла ў зону нямецкай акупацыі [2, с. 5].

Асабліва моцна пацярпеў падчас вайны Крэўскі замак XIV ст. (Смаргонскі р-н, Гродзенская вобл.), які не адзін год фактычна быў на лініі фронту. Замак апынуўся на нямецкім баку абароны. Тут былі зроблены бетонныя сховішчы (у малой вежы і каля паўднёвай сцяны), назіральныя пункты, у час абстрэлу якіх сцены замка і вялікая вежа значна пацярпелі. Шмат дзе цагляная абліцоўка сцен адслаілася, а месцамі нават паабвальвалася. Паўночная сцяна замка пахілілася да 10° [8, с. 36]. Такім чынам, замак быў моцна пашкоджаны летам 1917 г., калі пачалася наступальная аперацыя Заходняга фронту па лініі Смаргонь – Крэва. У гэтым прарыве ўдзельнічала больш за 900 артылерыйскіх адзінак розных калібраў (нават гарматы з Англіі і Амерыкі, якія білі больш чым на 20 км) [2, с. 44]. Разведка паведамляла: *«Отдельные каменные постройки <...> у м. Крево, приведённые в оборонительное состояние <...> создают ряд чрезвычайно сильных укрепленных пунктов, увеличивающих обороноспособность позиции»* (часопіс «Военная жизнь и революция», 1923 г.). Тры дні працягваўся артабстрэл. Замак быў узяты 19 ліпеня 1917 г. Наступ далейшага стратэгічнага поспеху не меў, а Крэўскі замак быў моцна пашкоджаны.

У 2003 г. рэшткі нямецкага дота ў Крэўскім замку абваліліся. Але на замкавай тэрыторыі заставаўся нямецкі бункер, выкладзены з крэўскіх камянёў. Пацярпелі і культавыя помнікі Крэва. Само мястэчка было падзелена па ручаі Крыўлянка на нямецкую і рускую частку. Мясцовыя храмы апынуліся па розныя бакі фронту. Так, царква Аляксандра Неўскага была знішчана прамым пападпіннем снарада [2, с. 39, 44].



Малюнак 3. Крэва. Разбураная пасля бамбардзіроўкі царква Аляксандра Неўскага. Фрагмент нямецкай паштоўкі

Часам помнікі архітэктурны разбураліся, бо былі добрым арыенцірам для вядзення агню. Так здарылася з храмам у Наваспаску, які абстрэльвала нямецкая артылерыя ў адказ на наступ Заходняга фронту: *«Артиллерия противника отвечает на наш огонь энергичнее, чем прежде. Наиболее сильный огонь сосредотачивается в районе Сутковского монастыря»* [2, с. 50].

Па звестках даследчыка архітэктурны Ю. А. Ягорава, у Першую сусветную вайну быў пашкодзаны і Лідскі замак. У гады вайны абрушылася частка замкавых сценаў [5, с. 26]. Пацярпела вялікая колькасць іншых помнікаў. Былі разбураны новы палац у Міры (Карэліцкі р-н, Гродзенская вобл.), пабудаваны побач з Мірскім замкам князем М. Святаполкам-Мірскім [1, с. 183], Троіцкая царква і жылы корпус манастыра ў Быцені [11]. У Гродна была пашкодзана царква Раства Багародзіцы [7], у Койданава – кальвінскі збор XVI ст. [3]. У той ці іншай ступені пацярпелі касцёл у Міхалішках (Астравецкі р-н, Гродзенская вобл.), сядзіба ў вёсцы Яхімоўшчына (пад Маладзечна) і шэраг іншых унікальных аб'ектаў [9, с. 225]. У 1915 г. немцы захапілі мястэчка Відзы (на Браслаўшчыне), якое амаль цалкам было спалена ў час вайсковых дзеянняў. Пацярпелі цэрквы ў вёсках Івашковічы на Зэльвіншчыне і Беразоўцы пад

Карэлічамі [2, с. 50]. Разам з тым лік разбураных помнікаў значна большы. Косаўскі палац быў заняты 24-м армейскім корпусам расійскай арміі, пра што сведчаць матэрыялы Цэнтральнага дзяржаўнага архіва кінафотафонадакументаў Санкт-Пецярбурга [10].

Першая сусветная вайна істотна паўплывала як на стан захавання помнікаў, так і на вывучэнне архітэктурнай спадчыны. У 1916 г. выйшла кніга М. Красоўскага «Курс истории русской архитектуры. Часть I. Деревянное зодчество», але ў ёй мала ўвагі надаецца помнікам беларускай архітэктурны. Новых жа даследаванняў па гэтай праблематыцы амаль не выходзіць.

Немцы ставіліся да помнікаў архітэктурны Беларусі парознаму. У большасці выпадкаў па законах ваеннага часу. Так, у драўляным Троіцкім касцёле ў вёсцы Данюшава (Смаргонскі р-н) немцы размясцілі шпіталь [2, с. 29].

Першая сусветная вайна па-новаму выявіла актуальнасць задачы зберажэння помнікаў. У Расійскай імперыі былі спробы зноў звярнуць увагу на праблему іх аховы. У верасні 1916 г. міністр унутраных спраў А. М. Хвастоў звяртаўся да імператара з дакладам пра неабходнасць стварэння спецыяльнай камісіі для дапрацоўкі праекта палажэння «Об охране древностей». Аднак закон па ахове помнікаў не быў зацверджаны.

У Мінску ў гэты час фіксацыю архітэктурных адметнасцей праводзіў аддзел апекі над помнікамі мастацтва і культуры (створаны ў 1916 г. пры Цэнтральным грамадзянскім камітэце). За два гады, з 1916 па 1918 гг., аддзелам было арганізавана каля 50 экспедыцый па беларускіх землях, зроблена больш за 4 000 фотаздымкаў і малюнкаў помнікаў архітэктурны, падрыхтавана апісанне 60 помнікаў драўлянага дойлідства, выкананы іх абмеры [4, с. 19]. У гэты ж час выходзіць шмат нямецкіх паштовак з выявамі беларускіх помнікаў (касцёлаў у

в. Гервяты, Гальшаны, Камаі, замка ў Лідзе, мячэці ў Іўі і інш.). Разам з тым, як прызнаваліся самі даследчыкі беларускай спадчыны, у гэты перыяд «не было грунту для захавання рэштак старасвеччыны, дзе б маглі ўсталявацца мастацтва і культура» [6, с. 13 – 14].

## ЛІТАРАТУРА

1. Аляксееў, Л. В. Гродна і помнікі Панямоння / Л. В. Аляксееў. – Мінск : Беларуская навука, 1996. – 191 с.
2. Богданов, В. По следам Первой мировой войны в Беларуси: Сморгонский район : фотоальбом / В. Богданов. – Минск : Гольфстрим, 2007. – 64 с.
3. Валахановіч, А. І. Койданаўскі кальвінскі збор / А. І. Валахановіч // Рэлігія і царква на Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.] – Мінск, 2001. – С. 164.
4. Дзянісаў, У. З гісторыі аховы помнікаў / У. Дзянісаў // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1984. – № 3. – С. 19 – 20.
5. Егоров, Ю. Градостроительство Белоруссии / Ю. Егоров. – М. : Изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1954. – 280 с.
6. Іпэль, А. Беларускае мастацтва / А. Іпэль ; пер. з ням. мовы З. Гарбаўца, М. Каспяровіча. – Віцебск : Коминтерн Витполиграфпрома, 1925. – 26 с.
7. Карнілава, Л. А. Гродзенскі жаночы манастыр Раства Багародзіцы / Л. А. Карнілава // Рэлігія і царква на Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2001. – С. 80.
8. Ткачоў, М. А. Замкі Беларусі / М. А. Ткачоў. – Мінск : Польшчы, 1977. – 82 с.
9. Федорук, А. Т. Старинные усадьбы Минского края / А. Т. Федорук. – Минск : Полифакт, 2000. – 416 с.
10. Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга. Шифр П 117, снимок 12. Вид фасада здания, где размещался штаб 24-го армейского корпуса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgakffd/positeve/4880>. – Дата доступа: 17.04.2020.



11. Ярашэвіч, А. А. Быценскі манастыр базыльян / А. А. Ярашэвіч // Рэлігія і царква на Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2001. – С. 59.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена особенностям сохранения памятников белорусской архитектуры во время Первой мировой войны. В этот период повреждены замки в Лиде и Крево, костёлы и церкви в Миорах, Новоспаске, Койданово, Сморгони и других городах. Сотни уникальных объектов были утрачены навсегда.

#### SUMMARY

The article is about the preservation of Belarusian architectural monuments during the First World War. During it, the original castles (Lida, Krevo), Orthodox and Catholic churches (Miory, Novospassk, Koydanovo, Smorgon, etc.) were damaged. Hundreds of unique objects were lost forever.

*Кенигсберг Е. Я.*

### **КУРАТОРСКАЯ СТРАТЕГИЯ РАСШИРЕНИЯ ГРАНИЦ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА «DO IT» Х. У. ОБРИСТА**

*Белорусская государственная академия искусств  
(Поступила в редакцию 30.07.2021)*

В марте 2020 г. художественный директор Лондонской галереи «Серпентайн» Ханс Ульрих Обрист анонсировал по всему миру коллективный художественный проект «do it» («Сделай это») на цифровой платформе Google Arts & Culture [5]. Во время пандемии COVID-19 и связанной с ней новой реальностью ограничений проект приобрёл особую актуальность, став источником вдохновения для множества людей. Идея проекта возникла в 1993 г. в процессе совместного обсуждения куратором Х. У. Обристом и художниками Кристианом Болтански и Бертраном Лавье вида искусства, который «включает не только

объекты демонстрации, но и инструкции к исполнению. По нашему общему мнению, он изменил традиционное понимание творчества, авторства и интерпретации» [2, с. 21]. Участники обсуждения, проанализировав отдельные, основанные на руководстве к действию, работы Л. Мохой-Надя, Д. Кейджа, М. Дюшана, С. Сигелауба, Д. Брехта и других, пришли к мнению, что имеет смысл создать выставку, посвященную инструкциям, побуждающим зрителя производить те или иные действия.

Первоначальный вариант состоял из коротких письменных инструкций по созданию произведений искусства, предложенный 12 художниками и изданный в виде книги. Каждую инструкцию можно и нужно было интерпретировать, приспосабливать к обстоятельствам, умениям, материалам и т. д. Следуя инструкциям, каждый участник проекта, вне зависимости от своего рода занятий, мог почувствовать себя художником [4]. Первая выставка проекта состоялась в 1994 г. в Клагенфурте (Австрия). По мнению Х. У. Обриста, особенность проекта заключалась в постоянных изменениях, в результате чего «выставка превратилась в сложную и динамичную самообучающуюся систему со множеством местных особенностей. Тем не менее она оставалась в рамках обозначенных “правил игры”, обеспечивавших определённое единство: во-первых, каждый музей должен был изготовить как минимум половину из тридцати потенциальных арт-объектов. Оставляя процесс инструктирования на волю конкретных учреждений, мы получали гарантию того, что каждая выставка даст рождение новому созвездию произведений <...> Работы “do it” не имели статичных черт, мутируя в каждом новом воплощении <...> Бытовое трансформировалось в нечто необычное, а затем возвращалось обратно в повседневность» [2, с. 22 – 23].

С 1993 г. в проекте приняли участие свыше 400 авторов во всём мире, создававших всё новые и новые инструкции [5]. С течением времени появились новые варианты проекта: «do it (museum)», «do it (home)», «do it (TV)», «do it (seminar)» и другие. «Do it (home version)» был реализован в 2002 г. в сотрудничестве с кураторской и издательской платформой e-flux как сайт и интерактивная книга [4]. В 2014 г. в России была презентована выставка «do it Москва» [1], где художники, сотрудники музеев и культурных институций представили свои версии реализации ста выбранных инструкций. Например, Оля Кройтор показала перформанс «Изоляция», основанный на инструкции Тино Сегала «Вы уже это делаете»; Ирина Кулик создала одноминутную скульптуру по инструкции Эрвина Вурма, выполнила рисунок на стене по инструкции Сола ЛеВитта; Елена Ковылина интерпретировала инструкцию художника Роберта Эшли, реконструировав идею левитации при участии своих студенток. Сотрудники одного из московских музеев, переосмыслив инструкции архитектора Кадзуё Сэдзимы (Япония), не только создали собственную вязанную архитектурную модель для собак, но и дополнили проект собственными видеосториями, затрагивающими темы собак и вязания.

Фактически проект является самогенерирующейся структурой неопределённой продолжительности. Суть проекта «do it», по мнению Х. У. Обриста, заключается в создании «открытой модели выставки и выставки в прогрессе. Индивидуальные инструкции могут открывать незанятые пространства, давать возможности для интерпретации и перефразирования произведений искусства. Эффект интерпретаций “do it” зависит от местоположения и призывает к увязке местных структур с самими произведениями искусства. Разнообразные города, в которых происходит проект, активно создают контекст произведения

искусства и наделяют его своими индивидуальными отметками или отличиями» [4].

В 2020 г. была создана новая, виртуальная версия проекта «do it (home)», обращающаяся к актуальным во время пандемии COVID-19 вопросам созерцания, размышления, радости и исцеления. В «do it (home)» приняли участие 28 американских авторов, лауреатов разных лет премии Национального фонда содействия развитию художников YoungArts (США). Выставка проекта «do it (home)» стала одним из способов поддержки художников, лишённых возможности экспонировать свои произведения и взаимодействовать с публикой. Формат проекта, рассчитанный на постоянные изменения, адаптацию к местным условиям, вариабельность интерпретаций как при выполнении инструкций художников, так и при восприятии публикой, как нельзя лучше подошёл к условиям новой реальности ограниченный [3].

Для «do it (home)» были отобраны инструкции поэта Этель Аднан, художницы, писательницы и режиссёра Софии Аль Марии, певицы Арка, художниц Наири Баграмян, Мерием Беннани, Геты Гратеску, Торквазе Дайсон, Трейси Эмин, Шилпы Гупта, Ку Джон-А, Фюсун Онур, Фан Тхао Нгуен, Керри Мэй Уимс, художников Ури Арана, Кристиана Болтански, Джимми Дарема, Лиама Гиллика, Джозефа Григели, Давида Ламеласа, Силду Мейрелиша, Прешеса Окоймона, Христодулуса Панайоту, Филиппа Паррено, Паскаля Мартина Таю, художественных групп Critical Art Ensemble и Raqs Media Collective, художницы, писательницы и хореографа Симоны Форти, художницы и режиссёра Линн Хершман Лисон, куратора, художественного критика и писательницы Люси Липпард, режиссёра, поэта и художника Йонаса Мекаса, художника и музыканта Альберта Оэлена, художницы и архитектора Марье-

тицы Потрч. Географический диапазон авторов инструкций охватывал практически весь мир: от Нигерии и Сирии до США и Венесуэлы, от Словении и Германии до Израиля и Италии, от Вьетнама до Камеруна, от Франции и Великобритании до Кипра и Турции, от Бразилии и Аргентины до Кореи и Индии, от Румынии и Литвы до Марокко, Катара и Ирана. Разнообразие инструкций обуславливали широкую вариабельность действий по их выполнению. Художники могли интерпретировать любую инструкцию. Одни инструкции не были переосмыслены, к другим обращались несколько авторов. Рассмотрим некоторые реализованные версии.

Э. Аднан предлагала, вымыв руки, начертить на листе бумаги размером 1x1 м ровно 81 квадрат одинакового размера в виде сетки 9 на 9 квадратов, выбрать 10 цветов, например, мелков или пастели, запомнить порядок расположения выбранных цветов. Далее следовало тщательно прокрашивать каждый квадрат строго в последовательности выбранных цветов, ни в коем случае не меняя их чередование. В итоге появлялся ритмичный узор, первый и последний квадрат которого будут иметь одинаковый цвет. Дара Гирель-Мэтс, буквально следуя инструкции, смогла выйти за пределы своей привычной практики в качестве иллюстратора.

Инструкция У. Арана отличалась лаконичностью и состояла только из одного слова «Doodle» – «Каракули». Дизайнер Мария Усече, интерпретируя указания У. Арана, выстроила виртуальный мир с помощью набросков в блокноте, выполненных во время локдауна.

Указание Л. Х. Лисон 2019 г. являлось актуализацией процесса создания антитела художницы, первоначально придуманного как задание для класса искусства колледжа Беркли в 1984 г. Л. Х. Лисон предлагала определить то, чего невозможно

достичь, наметить план и выполнить его (сделать это – «do it»). Художница Амея Окамото в своём перформансе «Следуй за мной» визуализировала одновременно инструкции У. Арана и Л. Х. Лисон. На покадровой видеосъёмке можно проследить бесконечный процесс рисования мелом сплошной неровной белой линии на городских улицах. Таким образом, А. Окамото проводит исследование появления в жизни людей физических, эмоциональных, социальных границ, особенно актуальных в период пандемии.

Две инструкции К. Болтански 1993 г. можно отнести к эстетике взаимодействия. Одна из них предусматривала переосмысление типичных фотографий детей из одного класса, обычно снимаемых в конце учебного года; другая – перекрёстное внесение чужеродных элементов (фотографий из семейных альбомов) в собственную квартиру и квартиру соседей. Мультимедийная художница и дизайнер Аманда Бланка применила вторую инструкцию. Она попросила соседей определить самый запоминающийся фотоальбом, выбрать из него снимки с узорами и цветами и прокомментировать их подписями. Далее художница сформировала фотоколлаж из увеличенных снимков с узорами и цветами и на основе полученного абстрактного изображения создала крупномасштабный тканый настенный орнамент, который приобрёл иммерсивный характер вследствие сочетания цвета, фактуры, формы, композиции, нарративных подписей к фотографиям, самих фотографий и альбома. Соседка А. Бланки, швея по профессии, создала собственное полотно на основе аналогичных действий художницы. Готовые произведения экспонировались в квартирах авторов.

Т. Дайсон в инструкции «99 центов» предложила модель перформанса продолжительностью 99 секунд. За это время следовало выполнить в любом формате рисунок части тела че-

ловека, записать процесс создания на телефон, дать название, указать медиа и, при желании, написать примечание. Медиахудожница и фотограф Лори Хепнер, вынужденная вернуться в США из Косово в марте 2020 г. из-за пандемии, и находившаяся 13 дней после возвращения на карантине, создала серию из 13 рисунков, ежедневно выполняемых в течение 99 секунд с помощью светодиодов. Далее к рисункам были добавлены фотографии пешеходных троп из Приштины в Косово, и все было переработано в видео с использованием световой раскраски в реальном времени, маркирующей каждый шаг художницы. Молодая художница Тейлор Инши написала список из 20 событий, произошедших в США в 2020 г., и в течение 99 секунд создавала рисунки на компьютере по мотивам этих событий.

Инструкция Ш. Группы состояла из двух строчек прописными буквами «Смотреть прямо / Не смотреть» и вертикальной записи под непоследовательными номерами «Пожалуйста, заполни ниже: где ты сейчас живёшь 2) виртуально 7) ментально 4) философски 0) физически». Вокалистка Кьерра Грей написала и исполнила музыкальную композицию, интерпретирующую указания Ш. Группы и рассказывающую о попытке объективной оценки реальности и о надежде на лучшее. Аарон Гринберг снял полутораминутное видео, дающее возможность зрителю буквально посмотреть под иным углом на повседневные действия. Фотохудожница Люмия Ночито представила одну чёрно-белую фотографию: два обнявшихся так, что не видно лиц, человека в строгом и элегантном светлом пространстве скруглённой лестничной клетки, напоминающей о стилистике построек Баухауса. Автор утверждает, что именно эта фотография даёт «зрителю возможность “смотреть прямо”, а не “видеть”» [3].

Д. Ламелас призывал отбросить посторонние мысли, сказать слово «Луна» и зафиксировать положение губ в идеальном

круге при произнесении данного слова. Адам Амран, чувствуя глубокую связь с идеей Д. Ламеласа, предложил собственное понимание луны как убежища для творчества. Его рисунок стал отображением этой идеи: парящий в невесомости человек выдохнул золотую неровную, изрытую кратерами поверхность. Эта же поверхность в виде полушария присутствует в нижней четверти рисунка. По мнению художника, работа является метафорой «физического пространства во Вселенной, где можно увидеть внутреннюю работу творческого разума – безмолвную обширную территорию, занятую маленькими кратерами, оставшимися от идей, когда-то раскопанных» [3].

Л. Липпард желала удачи при создании за пределами арт-площадок чего-нибудь яркого, социально-радикального, концептуально- и контекстно-зависимого, устойчивого, доступного для общности и не причиняющего вреда живым существам. Она предполагала, что это «что-то» изменит мир. Проект Присциллы Алеман по инструкции Л. Липпард заключался во временном изменении культурного ландшафта Майами. На безлюдных из-за пандемии спортивных площадках художница в строго определённом порядке на два часа размещала инсталляции – типичные для афро-кубинских и южноамериканских сообществ переносные религиозные скульптуры – и окружала их керамическими фруктами и слепками рук в натуральную величину. В условиях пандемической реальности публичное пространство утратило свои типичные функции, и П. Алеман своим проектом пыталась придать спортивным площадкам расширенные, практически религиозные функции: места защиты и портала в иное измерение.

«Сделай это» Й. Мекаса заключалось в ежеутреннем одноминутном движении вверх и вниз пальцем руки. Междисциплинарная художница Виктория Эскобар, следуя указаниям,



ежедневно в течение минуты рисовала разными пальцами, закрепив на них ручку, что дало ей возможность проконтролировать движения каждого пальца.

Х. Панайоту рекомендовал увидеть звёздное небо. С этой целью следовало нанести блёстки на глаза и на переднюю точку лобной кости, а затем закатить глаза. Фотограф Родни Джонс выполнил три автопортрета на фоне придуманного им задника звёздного неба, поскольку в Бруклине, где он живёт, яркие городские огни не позволяют увидеть ночное небо. Молодая художница Лорен Лам буквально выполнила предложенную Х. Панайоту инструкцию, создав фотопортрет женщины с блёстками на лице на тёмном фоне. Публицист Адриане Гарп написала текст о вечеринке интровертов.

П. М. Таю придумал своеобразное упражнение на восстановление памяти, напоминающее детскую игру. Для этого было необходимо с завязанными глазами на ощупь выбрать и угадать десять предметов в ящике с инструментами, принадлежащем респонденту. Медиахудожник Гленн Эспиноза создал короткий фильм, выбрав 10 из 743 видеороликов в своём телефоне. Фильм состоит из забытых им моментов повседневности: дорога, ночной дождь, уборка, вид на город с забранного решёткой балкона, съёмка облаков из иллюминатора самолёта, бегущие по траве гуси, ребёнок играет с собакой и т. д. Г. Эспиноза считает, что «в соответствии с инструкциями процесс выбора и редактирования привёл к актуальным моментам вспоминания и восстановления некоторых потерянных не столь отдалённых воспоминаний» [3].

«Лицо ежедневной силы» – инструкция К. М. Уимс состояла из этой фразы и чёрно-белой фотографии облаков, поверх которых прописными буквами шла надпись «Мечта». Тиарра Белл создала и выставила в открытом пространстве высокий, выше человеческого роста, узкий серый цилиндр с четырьмя разновысокими

камышами – своеобразный символ ежедневного столкновения снов и яви, мечты и реальности. Молодой художник Деметри Берк создал ряд медитативных цветных коллажей в форме арки, визуализирующих, по мнению автора, две основных концепции К. М. Уимс – призыв к надежде и признание боли. Художник Алекс Медиате эмоционально визуализировал собственные сны с помощью постановочной фотографии. Интердисциплинарный художник и дизайнер Корнелиус Туллох представил фотодокументацию перформанса «Midnight Inferno», используя контражур, свет и цвет для визуального повествования о чувствах в ночи. Яркие большеформатные фотографии были выставлены на окрашенной в зелёный цвет стене в публичном пространстве города, контрастируя со сдержанным цветовым колоритом окружения и призывая к диалогу.

Х. У. Обрист считает, что проект «do it» «был и остаётся попыткой расширить поле кураторской деятельности соразмерно тому расширению, которое пережила в XX веке территория искусства» [2, с. 25].

Нарушая типичные правила создания выставок современного искусства, разрушая иерархические отношения между кураторами, художниками, инстанциями, зрителями, проект «do it» дал возможность тысячам участников во всём мире сформировать, развить и представить широкий спектр креативных идей. В период пандемии COVID-19 «do it» стал одним из способов осмысленно прожить время локдаунов, визуализируя и переосмысляя инструкции художников.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кравцова, М. do it Москва. Идея и воплощение [Электронный ресурс] / М. Кравцова // АртГид. – Режим доступа: <https://artguide.com/posts/589-do-it-moskva-ideia-i-voploshchieniie-625>. – Дата доступа: 15.05.2021.

2. Обрист, Х. У. Пути кураторства / Х. У. Обрист. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 160 с.

3. Do it (home) [Electronic resource] – Mode of access: <https://www.youngartsdoithome.com>. – Date of access: 15.04.2021.

4. Do it at e-flux [Electronic resource]. – Mode of access: [http://projects.e-flux.com/do\\_it/homepage/do\\_it\\_home.html](http://projects.e-flux.com/do_it/homepage/do_it_home.html). – Date of access: 01.05.2021.

5. New! do it (around the world) [Electronic resource]: Google Arts&Culture. – Mode of access: <https://artsandculture.google.com/exhibit/new-do-it-around-the-world/dwKSkG1KqR2LJQ>. – Date of access: 15.04.2021.

### РЕЗЮМЕ

Коллективный художественный проект «do it», начатый куратором Хансом Ульрихом Обристом в 1993 г., обрёл новые черты в 2020 г. во время пандемии COVID-19. Формат проекта, основанный на выполнении заданных инструкций и рассчитанный на постоянные изменения, адаптацию к местным условиям, вариабельность интерпретаций, подошёл к условиям новой реальности ограничений. Проект «do it», кураторскую стратегию которого следует понимать как расширение границ современного искусства, является самогенерирующейся структурой неопределённой продолжительности.

### SUMMARY

The collective art project «do it», started by the curator Hans Ulrich Obrist in 1993, took on new features in 2020 during the COVID-19 pandemic. The project format based on the execution of given instructions and designed for constant change, adaptation to local conditions and variability of interpretations is suited to the conditions of the new reality of constraints. The «do it» project whose curatorial strategy should be understood as pushing the boundaries of contemporary art is a self-generating structure of indefinite duration.

*Олюнина И. В.*

## **ДОСТИЖЕНИЕ ЦЕЛЕЙ УСТОЙЧИВОГО ТУРИЗМА НА БРАСЛАВЩИНЕ**

*Белорусский государственный университет*

*(Поступила в редакцию 16.06.2021)*

В настоящее время устойчивый туризм является скорее не сегментом индустрии туризма, а элементом системы устойчивого регионального развития. Устойчивый туризм интегрирован в этот процесс, так как стимулирует развитие других сфер деятельности в регионе. Взаимодействие с другими областями экономики и культуры, такими как сельское хозяйство или охрана культурного наследия, является важным аспектом планирования устойчивого туризма. Его развитие позволяет рационально использовать экономические выгоды от туристической деятельности и смягчать её негативные последствия. Данный процесс основан на длительном, поэтапном достижении такого состояния развития местного сообщества, в котором удовлетворяются потребности текущего поколения и не создаются угрозы для удовлетворения потребностей будущих поколений. При этом экономика служит обществу так, чтобы оно развивалось в безопасной экологической среде [2, с. 294].

Принципы устойчивого туризма могут применяться ко всем видам путешествий и туризма, а не только к экотуристическому продукту. Первый принцип связан с экологической устойчивостью туристической дестинации. Рациональное потребление природных ресурсов должно обеспечить экологический баланс, особенно в экологически уязвимых районах (что особенно актуально для большей части территории Республики Беларусь, пострадавшей от аварии на Чернобыльской АЭС). Систематическое управление данным процессом способствует защите природных объектов и их сохранению для будущих по-

колений. Внедрение экологически чистых технологий использования воды и энергии снижает нагрузку, которую туризм оказывает на экосистемы туристических дестинаций.

Второй принцип постулирует социальную справедливость и адаптацию местных сообществ. Устойчивый туризм не только позволяет местным жителям и другим заинтересованным сторонам участвовать в процессах принятия решений, касающихся развития туризма, но и обеспечивает справедливую и равную долю экономических выгод от туризма. Кроме того, всем местным субъектам туристической индустрии необходимо гарантировать уважение к местной культуре, обычаям и традициям и соблюдение прав человека, а также надлежащие условия труда.

Экономическая устойчивость – третий принцип. Долгосрочное и экономически стабильное развитие туризма основано на интеграции туристического сектора в местные и региональные экономические циклы и, таким образом, гарантирует, что доходы от туризма приносят пользу региону и местному населению. Адекватная оплата услуг, содержание туристической инфраструктуры, а также экономическое участие местных предприятий в развитии туризма являются ключевыми аспектами, которые способствуют повышению качества жизни и поддерживают региональное развитие [3].

При устойчивом развитии туризма соблюдается баланс при реализации экономических, социальных и экологических целей, рационально используются имеющиеся ресурсы и достигается партнёрство между заинтересованными сторонами. Необходимыми аспектами устойчивого туризма являются уважение социокультурной самобытности принимающих сообществ, сохранение их материального и нематериального наследия, традиционных ценностей, содействие межкультурному

взаимопониманию и терпимости, обеспечение стабильной работы и возможности получения дохода для принимающих сообществ, а также борьба с бедностью [1, с. 34].

Эксперты UNWTO сформулировали 12 критериев достижения целей устойчивого туризма. В Республике Беларусь данные критерии реализуются на уровне проектов по развитию региональных сообществ. Один из таких проектов был представлен 14-15 мая 2021 г. на туристической выставке Open air «Браслав – центр устойчивого туризма», организованной при содействии Дортмундского международного образовательного центра в рамках Программы поддержки Беларуси, которая реализуется по поручению Федерального министерства экономического сотрудничества и развития (BMZ) и Германского общества по международному сотрудничеству (GIZ). Партнёрами данного проекта выступили: социально-информационное учреждение «Традиции и инновации Поозерья», Браславский районный исполнительный комитет, Браславский районный Совет депутатов, Национальный парк «Браславские озёра», Браславское районное общественное объединение трансграничного сотрудничества «Еврорегион “Озёрный край”» (рисунок 1).



Рисунок 1 Логотипы партнёров проекта по развитию устойчивого туризма в Браславском районе

Экспертному сообществу и гостям выставки были представлены основные направления Программы совместных действий по развитию устойчивого туризма в Браславском районе до 2035 г. (далее – Программа). Первоочередной задачей является сохранение историко-культурного наследия и устойчивое

природопользование в туризме Brasлавщины как среды, обеспечивающей комфортные условия для жизни и отдыха в регионе. Партнёры предусматривают совместное продвижение турпродукта (позиционирование, брендинг и маркетинговые коммуникации) для повышения узнаваемости и привлекательности Brasлавщины как туристической дестинации. Производство туристических и сопутствующих продуктов и услуг, их качество и разнообразие будут основаны на принципах устойчивого развития, партнёрства и кластеризации. Совершенствование туристической и городской инфраструктуры планируется осуществлять с целью поддержки развития туристических продуктов и услуг, а также создания комфортных условий для жизни и отдыха в Brasлавском районе. Общественное участие и межсекторное взаимодействие основных субъектов туризма и представителей местного сообщества являются необходимым условием повышения эффективности управления процессами развития устойчивого туризма на Brasлавщине.

Направления Программы коррелируют с основными критериями достижения целей устойчивого туризма UNWTO. Первоочередной задачей является обеспечение экономической жизнеспособности и конкурентоспособности туристических направлений и предприятий для того, чтобы они могли продолжать преуспевать и приносить доходы в долгосрочной перспективе. При этом преуспевание предприятий должно обеспечиваться именно на местном уровне, позволяя максимизировать вклад туризма в экономическое процветание Brasлавской дестинации, включая долю прибыли, которая остаётся на местах.

Туристическая инфраструктура Brasлавщины с каждым годом прирастает, есть три гостиницы на 88 мест, отель «Brаслав Lakes» на 80 мест, восемь оздоровительных организа-

ций на 663 места. Для активного отдыха на территории района имеется более 300 агроэкоусадоб и 84 туристических стоянки, на которых одновременно может разместиться более 2 000 человек. Работают 28 объектов общественного питания, а в последние годы в Браславе были построены кафе на берегу «PLAGE», рестобар «На грани», кофейня «12 стульев», кафе «Балаш», кафетерий «Пышки», загородное кафе «Кавярня», что обеспечило дополнительное количество рабочих мест и улучшило качество занятости местного населения. В Национальном парке «Браславские озера» находится четыре базы отдыха разной степени комфортности, где могут разместиться 155 человек: «Дривяты», «Слободка», «Леошки», «Золово» (рисунок 2).



Рисунок 2. ГПУ НП «Браславские озёра». База отдыха «Леошки»

В Программе предусмотрено увеличение количества и качества рабочих мест в регионе, создаваемых и поддерживаемых туризмом. Особое внимание уделяется уровню оплаты работников, условиям обслуживания и обеспечению всеобщей доступности туристических услуг без дискриминации по признаку пола, расы, физической мобильности и т. д.

Абсолютным приоритетом Программы является поддержание и укрепление качества жизни браславчан, включая социальные структуры региона, доступ к ресурсам, удобствам и си-



стемам жизнеобеспечения, а также избегание любых форм социальной деградации и эксплуатации. Местные власти стремятся к распределению экономических и социальных выгод от туризма среди всего сообщества на широкой и справедливой основе, включая расширение возможностей, доходов и услуг, доступных для всех граждан, проживающих в регионе.

Важнейшими задачами стратегического развития туризма на Браславщине стали сохранение и популяризация исторического наследия региона, этнокультурных особенностей, традиций и отличительных черт дестинации. Браславский район богат историко-культурными памятниками. В Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь включён 51 объект, размещённый на территории Браславского района. Стремясь преодолеть сезонность, свойственную туризму на всей территории Беларуси, инициативная группа проекта приняла решение о приоритетности развития спортивного, оздоровительного и событийного видов туристической деятельности (рисунок 3).



Рисунок 3. Спортивно-музыкальный фестиваль «Viva Braslav»

Соорганизатор спортивно-музыкального фестиваля «Viva Braslav» Евгений Лабуць отметил, что видит главной задачей обеспечение безопасного, приятного и полноценного отдыха, доступного для всех участников фестиваля. В Браславском

районе возможность путешествовать, знакомиться с новыми людьми, краеведческими и историческими объектами рассматривается как незаменимая составляющая интеграции и социализации людей с инвалидностью. Привлечение и расширение возможностей местных сообществ в области планирования и принятия решений по управлению и дальнейшему развитию туризма на Браславщине обеспечивается местными властями при условии проведения консультаций со всеми заинтересованными сторонами.

Основой устойчивого развития туризма в регионе является поддержание и улучшение качества ландшафтов, как городских, так и сельских, недопущение физического или визуального ухудшения окружающей среды. При этом должно обеспечиваться биологическое разнообразие, поддержание сохранения природных зон, мест обитания и дикой природы и минимизация наносимого им урона.

Эффективность использования ограниченных и невозобновляемых ресурсов возможна только при развитии и эксплуатации соответствующим образом организованных туристских объектов и услуг. Ответственность за сведение к минимуму загрязнения воздуха, воды и земли, а также образования отходов лежит в равной степени на туристических предприятиях и гостях региона. Почти половина территории Браславского района занята различными природными комплексами, имеющими большую природоохранную значимость. В заказнике «Браслав-Ричи» находится 2 крупных ледниковых валуна, имеющих статус геологических памятников природы республиканского значения. Во флоре заказника зарегистрировано 559 видов сосудистых растений, в том числе 4 вида включены в Красную книгу Республики Беларусь. На территории национального парка зарегистрировано обитание 312 видов позвоночных животных, в

том числе 216 видов птиц, 45 видов млекопитающих, 34 вида рыб, 12 видов земноводных, 5 видов пресмыкающихся. Среди них – находящийся под угрозой исчезновения серый журавль (рисунок 4).



Рисунок 4. Серый журавль занесен в Красную книгу Беларуси с 1981 г.

В доковидное время Браславщину посещало в год до 40 000 человек (из них около 5 000 из зарубежных стран). Пандемия COVID-19 на время приостановила динамичное развитие туризма в Браславском регионе, однако эта пауза была использована местными энтузиастами для проработки новых векторов данного развития, к каждому из которых определены индикаторы, задачи и мероприятия. Программу по развитию устойчивого туризма в Браславском районе до 2035 г. разрабатывала инициативная группа, куда вошли представители общественных объединений, турбизнеса, СМИ, агротуризма, госучреждений в сфере туризма, местные активисты. В течение ближайших 5 лет станут видны результаты их усилий, которые, возможно, помогут преодолеть временный спад и наметят перспективные направления дальнейшего развития туристической индустрии Браславщины.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлец, М. А. Цели устойчивого туризма и сохранение нематериального культурного наследия / М. А. Михайлец // Этнокультурное наследие Беларуси и его использование в туризме: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 17 октября 2019 г. / БГУ ; редкол.: Т. А. Новгородский, И. В. Олюнина (отв. ред.). – Минск, 2020. – С. 33 – 37.
2. Олюнина, И. В. Достижение Целей устойчивого развития в этнографических исследованиях / И. В. Олюнина // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2019. – Вып. 26. – С. 294 – 298.
3. Definition of sustainable tourism / Ecological Tourism in Europe [Electronic resource] – Mode of access: <https://www.oete.de/index.php/en/sustainable-tourism/definition-en>. – Date of access: 07.06.2021.

## РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается процесс достижения целей устойчивого туризма в Беларуси. Анализируется программа совместных действий по развитию устойчивого туризма в Браславском районе до 2035 года.

## SUMMARY

In the article the process of achieving the goals of sustainable tourism in Belarus is considered. The program of joint actions for the development of sustainable tourism in the Braslav region until 2035 is analyzed.

*Семёнов М. А.*

## **КНИГОИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОРДЕНА БАЗИЛИАН В ВЕЛИКОМ КНЯЖЕСТВЕ ЛИТОВСКОМ**

*Институт истории НАН Беларуси*

*(Поступила в редакцию 14.09.2021)*

В Великом Княжестве Литовском (ВКЛ), территория которого с 1743 г. (по итогам Дубненской капитулы) входила в состав Литовской провинции ордена базилиан, действовали три типографии: в Вильно (с 1628 г.), Супрасле (с 1695 г.) и Минске (с 1790 г.).

Виленская типография относится к старейшим типографиям ордена, как в ВКЛ, так и в Польше. В начале XVII в. Вильно был главным центром новой церкви, именно здесь возникла первая униатская монашеская община. Монастырь Пресвятой Троицы благодаря магнатским фондам стал одним из богатейших базилианских монастырей. Материальная независимость позволила монахам открыть школу и начать издательскую деятельность. Функционирование Виленской базилианской типографии было связано со Свято-Троицким монастырём, в зависимости от его конъюнктуры можно выделить три периода деятельности: 1) 1628 – 1673 гг.; 2) 1674 – 1759 гг.; 3) 1760 – 1839 гг.

Первые книги, которые имели отметку «Типография отцов базилиан» («Drukarnia O. O. Bazylianów»), вышли в 1628 г. Это были «Катехизис» на церковнославянском языке і «Historia albo powieść zgodliwa...» на польском языке, под авторством базилианина, священника Феодосия Боровика.

Во 2-й четверти XVII в. Виленская типография действовала достаточно активно. С 1628 по 1640 гг. здесь вышло 10 книг, а в 1641 – 1650 гг. – 22 книги. В 1651 – 1660 гг., несмотря на события войны Речи Посполитой с Русским царством (1654 –

1667) и разрушение печатного станка (1655), базилианам удалось издать ещё 12 книг. Однако уже в 1660-е годы типография начала приходить в упадок. В следующем десятилетии попытки вывести типографию из кризиса предпринял супериор ордена Ян Малаховский. Он частично обновил типографское оборудование и приказал базилианам издать «Статут» на церковнославянском языке. Но это мероприятие не дало результатов: монастырь оказался в значительных долгах, на покрытие которых базилианам пришлось продать фольварк и церковное серебро.

В результате обеднения Свято-Троицкого монастыря в 1660 – 1690 гг. Виленская типография издала только 11 книг. Около 1690 г. кризисным положением Виленской типографии воспользовались базилиане из Супрасля, которые по приказу киевского униатского митрополита Киприана Жоховского вывезли часть типографского оборудования к себе. Виленские базилиане обращались от этой епархии к генеральным капитулам ордена в Жировичах (1694) и Новогрудке (1703), но не смогли вернуть себе типографское оборудование.

Наступил почти 70-летний перерыв в работе Свято-Троицкой базилианской типографии. Это был период упадка почти всех виленских типографий, связанный с экономическим застоєм и разрушением столицы ВКЛ во время Великой Северной войны (1700 – 1721). В конце XVII – 1-й половине XVIII в. в Виленской типографии вышло только четыре книги: «Литургикон» (1692 г., изданный кириллицей), произведения Ю. Флёрры «O początku y dziejach narodu rzymskiego» (1700) и М. Кульчинского «Obrona Monastera Wileńskiego Cerkwi Przenajświętszey Troycy» (1702), трактат французского учёного А. де Ферьера «Institutiones iuris canonici» (1745). Можно предполагать, что Свято-Троицкая типография не работала в 1757 г., так как привилей, выданный пиарам на открытие своей

типографии в Вильно, не упоминает базилианскую типографию среди прочих в городе [6, s 58 – 60].

Монахи возобновили издательскую деятельность в 1760 г., вначале незаконно пользуясь адресом «Drukarnia Jego Królewskiej Mości», от которого позже отказались. Под таким издательским адресом вышли «Myśli...» И. Гонсевского (1761) і «Kazania przygodne» (1784). В 1777 – 1787 гг. было частично изменено оборудование, в варшавской мануфактуре по производству букв (так называемая «гисерня Завадского») были закуплены разные шрифты кириллического и латинского алфавитов. В 1760 – 1800 гг. из Виленской типографии вышло в сумме 172 книги. Число изданий этого периода значительно увеличивают листовки, изданные анонимно через Свято-Троицкую типографию во время восстания под руководством Тадеуша Костюшко в 1794 г. В Виленской типографии издавались универсалы и приказы Т. Костюшко и Повстанческой комиссии в ВКЛ. Можно предполагать, что из Свято-Троицкой типографии вышло около 100 повстанческих изданий [6, s. 60 – 61].

Большинство изданий 1760 – 1800 гг. относились к богослужебной и теологической литературе. Печатались также учебники: «Букварь славянского языка» (1767, 1782 гг.), «Букварь польского языка» (1783). Особо отметим «Лексикон географический» (1766). Его автором был базилианин Илларион Карпинский. Книга содержала полезную информацию об истории и географии Европы и других частей света. В ней были сведения о местечках, городах, поветах и воеводствах ВКЛ и Польши [4, с. 105 – 106]. Среди изданий Виленской типографии присутствует также церковная литература, предназначенная для русских старообрядцев: «Книга... отца Дорофея» (1767), «Часослов» (1772) и «Евангелие на престольное» (1790) [6, s. 61].

Одним из наиболее значительных центров базилианского книгопечатания в Речи Посполитой являлась типография в Супрасле (в то время Гродненский повет Трокского воеводства). Здесь была выпущена почти треть печатной продукции ордена. Супрасльская типография стала второй базилианской типографией в ВКЛ. Одной из главных причин её активной деятельности стало хорошее материальное положение Супрасльского православного монастыря, основанного в 1498 г. Александром Ходкевичем. В начале XVII в. монастырь уже склонялся к принятию церковной унии, но окончательно перешёл в неё только в 1656 г.

В истории Супрасльской типографии выделяется четыре периода деятельности: 1) 1695 – 1710 гг.; 2) 1711 – 1750 гг.; 3) 1751 – 1780 гг.; 4) 1781 – 1803 гг. В первом периоде вышло несколько изданий, напечатанных кириллицей, в том числе «Служебник» (1695) и «Последование постригу» (по данным М. Пидлыпчек-Маерович, это издание вышло в 1698 г.) [6, с. 61 – 62]. По мнению Ю. А. Лабынцева, «Последование постригу» было издано в 1697 г. В нём был помещён нотированный тропарь «Объятия отча». Как отмечает Ю. А. Лабынцев, это первое кириллическое издание, в котором записано музыкальное произведение [3, с. 11]. Также в 1695 г. вышла ещё одна литургическая книга на церковнославянском языке – «Минея общая» [1, с. 460], а в 1696 г. – «Житие преподобного отца нашего великого Онуфрия, царевича перского». Первым руководителем Супрасльской типографии был базилианин Самуил Пилиховский. Им переписано несколько служебников, понтификалов и уставов [2, с. 355].

Второй период связан с деятельностью Льва II Кишки, который был игуменом Супрасльского монастыря перед тем, как стать киевским митрополитом. Благодаря ему наступил



наибольший расцвет монастыря и типографии. В 1710 г. была заложена мануфактура по производству бумаги, а на переломе 1710/1711 гг. обновилась техническая база типографии [6, с. 63]. В 1710 г. типография получила привилей короля Речи Посполитой Августа II Сильного, подтверждённый в 1713 г. Конгрегацией пропаганды веры. Декрет Конгрегации оговаривал цензуру книг, поданных в печать [1, с. 317]. В 1711 – 1750 гг. в Супрасльской типографии вышло 124 издания, в том числе 21 напечатано кириллическим шрифтом. В 1722 г. был издан катехизм «Собрание припадков краткое». В предисловии к нему было помещено распоряжение митрополита Льва II Кишки, чтобы никакая другая типография не издавала этот катехизм.

В третьем периоде (1751 – 1780) в Супрасле вышло 74 издания, из них 23 напечатаны кириллицей. Несмотря на то, что большую часть этого периода (до 1772 г.) принято считать «золотым веком» ордена базилиан, Супрасльская типография переживала сложные времена. Темпы издательской деятельности на этом этапе снизились, типография стала дополнительно обременять небольшие доходы монастыря. Положительно на деятельность Супрасльской типографии повлияло соглашение на издание религиозных книг со старообрядцами, которых представлял М. Соловьёв.

Четвёртый период деятельности Супрасльской типографии (1781 – 1803) стал временем короткого и последнего подъёма. Соглашение со старообрядцами разрешило финансовые проблемы предприятия и позволило в 1780-е годы нанять 10 работников. Кроме типографии в Супрасле действовали мануфактуры по производству бумаги и букв и книжная лавка. За четвёртый период вышло 181 издание, в том числе 75 церковных книг для старообрядцев. Наиболее активная деятельность

развернулась в 1786 – 1793 гг. Так, только в 1788 г. в Супрасле вышло 24 издания [6, s. 63 – 64]. В 1790 г. Супрасльская типография восстановила привилей на издание книг на церковнославянском, польском и латинском языке. Документ подписал лично король Речи Посполитой Станислав Понятовский [1, с. 393 – 394]. Однако с 1793 г. количество изданий стало снижаться. В 1794 г. во время восстания Т. Костюшко Супрасльская типография, как и виленская, издавала повстанческие листовки. Их количество достигает 114 единиц. После третьего раздела Речи Посполитой (1795) Супрасль оказался в составе Пруссии. С этого времени начинается упадок типографии [6, s. 64 – 65].

История Минской базилианской типографии является малоисследованной темой. О первой базилианской типографии в Минске упоминал декрет короля Речи Посполитой Владислава IV Вазы (1633). Но не сохранилось никаких книг, изданных Минской типографией до 1790 г., а также никаких списков вышедшей литературы или упоминаний о ней в источниках. Можно считать, что Минская типография точно начала свою деятельность только в 1790 г., потому что тогда появилось первое издание с таким адресом. В 1790 – 1792 гг. вышло шесть изданий на польском языке. Невыясненной остаётся история типографии в 1793 – 1799 гг. [6, s. 65 – 66]. Минская базилианская типография издала только одно произведение художественной литературы – роман «*Bachmendy, powieść perska*» (1790), автором которой был Ф. П. де Кляри, а перевёл произведение и подал его в печать поручик российских войск И. Быковский [6, s. 98]. Остальные издания являются политическими листовками, так как Минская типография обслуживала деятельность «Великого» сейма Речи Посполитой в 1791 г. [6, s. 66].

Базилиане печатали произведения религиозного и светского содержания. К религиозной литературе относятся литургические и церковные книги, агиографические и теологические работы, катехизмы, книги обучающего содержания, молитвенники, церковное право, сочинения Отцов Церкви, собрания церковных песен и проповедей, полемические произведения. Светскую литературу представляют учебники, художественные произведения, научные и научно-популярные издания, сборники законов и прав, календари и листовки.

Религиозную литературу, изданную в базилианских типографиях, можно разделить на три группы: 1) литургические и церковные книги для духовенства и прихожан униатской церкви; 2) книги для российских старообрядцев; 3) общехристианские произведения для униатов, католиков и православных [6, s. 84].

Учебная литература из базилианских типографий подразделяется на ту, которая вышла перед 1773 г., и ту, которая издавалась в период деятельности Эдукационной комиссии Речи Посполитой. В первый период базилианское образование развивалось под сильным влиянием иезуитов [6, s. 98]. Во 2-й половине XVII в. виленские базилиане издали работу теолога П. Огилевича «*Esphonemata liturgiey greckiey*». Книга была посвящена ведению богослужений в латинском и византийском обрядах. В 1715 г. Супрасльская типография издала «*Букварь языка славенскаго...*» [6, s. 99 – 100]. В 1764 г. в Вильно вышла работа итальянского базилианина П. Менници «*Szkoła bazylińska...*» (несколько экземпляров данной книги хранится в фондах Национальной библиотеки Беларуси) [5]. В 1767 г. в Супрасле был издан учебник монаха-пиара Т. Ваги «*Krótkie zebranie historyi i geografii polskiej*» [6, с. 100]. Второй период издания учебной литературы базилианскими типографиями

охватил 1773 – 1795 гг. [6, s. 103]. В это время базилиане издали мало своих учебников. Они были вынуждены обучать в своих школах по учебникам, рекомендованным Эдукационной комиссией и вышедшим в Варшаве и Кракове [6, s. 104].

Научная и научно-популярная литература, изданная базилианами, представляла публикации исследований учёных, работы самих базилиан, переводы и обработки западноевропейских трактатов. Преобладали работы по истории, меньше было сводов правил и законов, исследований по географии, военному делу и медицине. Большая часть исторической литературы печаталась в Виленской типографии. К исторической литературе относились также труды по истории христианской Церкви. Среди исторических книг отмечается работа И. Стебельского «Dwa wielkie światła» (в трёх томах), изданная в Вильно в 1781 – 1783 гг. Книга была посвящена двум базилианкам – Ефросинье и Параскеве из Свято-Спасского монастыря в Полоцке [6, s. 105].

Таким образом, орден базилиан развернул в ВКЛ активную книгоиздательскую деятельность. Её главными центрами были типографии в Вильно и Супрасле. Они издавали религиозную и светскую литературу отечественных и зарубежных авторов. Среди них были сами монахи-базилиане. Религиозная литература использовалась униатским духовенством и верующими; учебники из базилианских типографий обеспечивали школы, основанные орденом в Речи Посполитой, в том числе на территории Беларуси; художественная и научная литература пользовалась спросом и составляла собрания церковных и светских библиотек. Таким образом, литература, изданная в базилианских типографиях, составляет документальное культурное наследие ордена базилиан.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси, издаваемый при Управлении Виленского учебного округа : в 14 т. / Вильно, 1867 – 1904. – Т. 9. – Печатня О. Блюмовича, 1870. – 485 с.
2. Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. / пад агул. рэд. М. В. Нікалаева. – Мінск : БелЭн, 2009 – 2011. – Т. 1. Кніжная культура Вялікага княства Літоўскага / М. В. Нікалаеў ; навук. рэд.: В. В. Антонаў, А. І. Мальдзіс. – 2009. – 424 с.
3. Лабынцев, Ю. А. Кирилловское книгопечатание в Супрасле и его роль в развитии восточнославянских культур конца XVII – XVIII веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 05.25.04 / Ю. А. Лабынцев. – М., 1980. – 15 с.
4. Марозава, С. В. Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596 – 1839 гады) / С. В. Марозава. – Гродна : ГрДУ, 2001. – 352 с.
5. Menniti, P. Szkoła Bazylińska zamykająca nauki dla dobrego wychowania nowicuszów i professów Z. S. Bazylego W. / P. Menniti. – Wilnia : Druk. J. K. M. XX. Bazylianów, 1764. – 367 s.
6. Pidłypczak-Majerowicz, M. Bazylianie w Koronie i na Litwie. Szkoły i książki w działalności zakonu / M. Pidłypczak-Majerowicz. – Warszawa ; Wrocław : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986. – 272 s.

## РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается история Виленской, Супрасльской и Минской типографий ордена базилиан, выделяются периоды в их развитии. Проводится анализ ассортимента базилианских изданий, определяются их главные тематические группы. Автор отмечает наиболее известные произведения религиозной и светской литературы, вышедшие в базилианских типографиях на территории Великого Княжества Литовского.

## SUMMARY

The article examines the history of the Vilna, Suprasl and Minsk printing houses of the Basilian Order, highlights the periods in their development. The analysis of the assortment of Basilian publications is carried out, their

main thematic groups are determined. The author notes the most famous works of religious and secular literature published in Basilian printing houses on the territory of the Grand Duchy of Lithuania.

*Шаркова Н. В.*

**ФАРФОРОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ БЕРЛИНСКОЙ  
КОРОЛЕВСКОЙ МАНУФАКТУРЫ В ЧАСТНЫХ  
СОБРАНИЯХ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ: К ВОПРОСУ  
АТРИБУЦИИ**

*Научно-практический центр Государственного комитета судебных  
экспертиз*

*(Поступила в редакцию 13.09.2021)*

Изделия берлинской Королевской фарфоровой мануфактуры встречаются на антикварном рынке Республики Беларусь достаточно редко: в течение 2019 – 2021 гг. автор работала с ними дважды. В первый раз объектом изучения являлась декоративная ваза-ароматница, во второй – набор из четырёх тарелок. Представленная статья посвящена вопросам художественно-исторической атрибуции данных произведений.

Берлинская Королевская фарфоровая мануфактура относится к числу наиболее значимых европейских фарфоровых предприятий. Она была основана при поддержке короля Пруссии Фридриха II Великого (1740 – 1786), который всячески поощрял создание новых частных заводов в государстве. История мануфактуры началась в 1751 г., когда фабрикант Вильгельм Гаспар Вегели, получив привилегию, открыл в Берлине небольшое предприятие по производству фарфора. Фридрих II предоставил в распоряжение В. Г. Вегели здание Комендантского дома у Королевских ворот, неподалёку от площади Александерплатц, и дал разрешение на беспошлинный ввоз сырья. Однако деятельность мануфактуры не была долгой: начавшаяся

в 1756 г. Семилетняя война, а также проблемы с техническим оборудованием вынудили В. Г. Вегели в 1757 г. её закрыть [1, с. 200]. В настоящее время фарфоровые изделия 1750-х годов, маркированные буквой «W», представляют высокую историческую и культурную ценность.

В 1761 г. промышленник Иоганн Эрнст Гоцковски приобрёл сохранившееся оборудование и секрет изготовления фарфора и возобновил производство. При поддержке Фридриха II он привлёк на предприятие известных художников и квалифицированных мастеров. Фарфоровые изделия И. Э. Гоцковски, маркированные буквой «G», отличались высоким уровнем художественного и технического исполнения. Однако экономические трудности заставили И. Э. Гоцковски прекратить производство в 1763 г.

В 1763 г. Фридрих II выкупил мануфактуру, дал ей название «Königliche Porzellan-Manufaktur» («Королевская фарфоровая мануфактура») и приказал использовать в качестве марки на изделиях изображение королевского скипетра – детали герба курфюршества Бранденбург [2, с. 46]. Мануфактура прославилась своими столовыми сервизами и скульптурной пластикой в стиле прусского рококо, поклонником которого являлся король. В декоративном оформлении изделий 1760 – 1780-х годов господствовали рельефная орнаментация и полихромная роспись. На мануфактуре широко использовались оригинальные мотивы: «Gotzkowski blumen» («цветы Гоцковски») – плоский цветочный рельеф, сплошь покрывающий поверхность изделия, «Relief-Zierat» («рельефный убор») – рельефный декор из полихромных рокайлей, слегка тронутых золотом, и другие [3, с. 44].

При Фридрихе Вильгельме II Прусском (1786 – 1797) мануфактура стала ведущей в использовании новейших техноло-

гий: в 1793 г. здесь была введена в действие первая в Пруссии паровая машина; в 1795 г. началось производство так называемой «здоровой посуды», при изготовлении которой не употреблялись краски и глазури, содержащие свинец (с 1818 г. «здоровую посуду» стали производить в отдельном здании в районе Тиргартен). В области художественного оформления продукции произошёл переход от рококо к академическому классицизму [1, с. 200], после 1815 г. классицизм уступил место бидермайеру. В создании изделий мануфактуры участвовали Иоганн Готфрид Шадов, Христиан Даниэль Раух, Карл Фридрих Шинкель, Ганс Христиан Генелли, Леонард Пош [4]. С 1832 г. изделия фабрики получили ещё одну марку в виде королевской державы и букв «КРМ» под ней [2, с. 52].

Для продукции мануфактуры 2-й половины XIX в. характерны высокое качество подглазурной росписи и наличие черт историзма, с характерным для него использованием форм и приёмов, заимствованных из художественных стилей прошлых столетий. В формах и декоре берлинского фарфора этого времени активно использовались мотивы неорококо, неоклассики, неоренессанса, китайские, мавританские и другие [5, с. 190 – 194]. На рубеже XIX – XX вв. предприятие выпускало изделия в стиле модерн.

В 1871 г. мануфактура была полностью переведена в Тиргартен, в новое здание, оснащённое самой современной техникой того времени. После образования Веймарской республики (1918) предприятие было переименовано в Государственную фарфоровую мануфактуру, однако сохранило старые марки. В 1943 г. мануфактура пострадала от бомбардировок, в результате чего производство перенесли в город Зельб (Верхняя Франкония), в 1956 г. производство вернулось в исторические помещения в Тиргартене. В 1988 г. фабрика отмечала 225-летие



со дня основания, в честь чего была вновь переименована в Королевскую фарфоровую мануфактуру. Предприятие продолжает работать до настоящего времени.

И декоративная ваза-ароматница, и набор тарелок, изучением которых занималась автор, являются примерами маркированной продукции. На дне вазы, как и на обороте тарелок, присутствуют одинаковые марки: синяя подглазурная в виде королевского скипетра и красная надглазурная в виде державы и букв «KPM» под ней (рисунок 1), свидетельствующие о принадлежности изделий к продукции немецкой Королевской фарфоровой мануфактуры в Берлине [2, с. 52]. Как мы уже отмечали, марка в виде королевского скипетра в различных вариациях использовалась на мануфактуре с 1763 г. Вариант изображения скипетра, как на вазе и тарелках – с поперечной полосой, наклонённой влево, – использовался на мануфактуре с 1870 г. [2, с. 50]. Надглазурное клеймо в виде державы красного цвета и букв «KPM» появилось в 1832 г. Сочетание этих марок использовалось до 1946 г. [2, с. 50]. Таким образом, марки на изучаемых предметах позволили очертить временной отрезок, когда они могли быть изготовлены, очень широко – с 1870 по 1946 гг.



Рисунок 1. Маркировка вазы-ароматницы и тарелок из набора

Для уточнения датировки вазы и тарелок, а также подтверждения их подлинности было проведено искусствоведческое исследование художественно-стилистических особенностей.

Ваза-ароматница (рисунок 2), она же ваза-поппури («prot-pougi»), предназначалась для ароматизации воздуха в помещениях: ваза заполнялась сухой цветочной смесью, обрызганной душистой водой. Модели ваз-ароматниц выделяются большим разнообразием форм, отличительной чертой данного типа ваз являются ажурные крышки, сквозь которые постепенно просачивается наружу аромат.



Рисунок 2. Ваза-ароматница. Фарфор, надглазурная роспись, роспись золотом. Королевская фарфоровая мануфактура в Берлине

Ваза изготовлена из фарфора, декорирована надглазурной полихромной росписью и росписью золотом. Её высота составляет 68 см. На вазе присутствуют следы, оставленные временем: сколы на лепном декоре, потёртости росписи и позолоты.

Ваза на высокой ножке с круглым основанием, широким, сужающимся к низу корпусом, шлемовидной ажурной крышкой. Декорирована изящными лепными цветами, бутонами, листьями аканта, лентами, рокайльными завитками. С двух сто-

рон на оплечье вазы – роспись золотом в виде сетки с четырёхлепестковыми розетками и рокайлями; на основании – орнаментом из геометрических и растительных элементов.

Резервы корпуса заполнены тонкой полихромной росписью с композициями из букетов цветов. Колорит росписи нежный и мягкий, гармонично подобранный по цвету. В одном из резервов, справа от цветочного букета, расположена плохо читаемая надпись латинскими буквами «F. Mulich» (?), которая, вероятно, является подписью мастера, выполнившего роспись.

Сложная форма вазы, пастельные оттенки колорита, использование большого количества лепного декора типичны для стилистики неорококо. Принимая во внимание временные границы имеющейся на вазе маркировки и её художественно-стилистические особенности, вазу можно датировать 1880 – 1890-ми годами.

Тарелки, составляющие набор, изготовлены из фарфора, декорированы надглазурной полихромной росписью и золотом (рисунок 3). Диаметр каждой тарелки – 21,3 см.



Рисунок 3. Набор из четырёх тарелок. Фарфор, надглазурная роспись. Королевская фарфоровая мануфактура в Берлине

Тарелки идентичны по форме и общей схеме размещения декора. Они мелкие, круглые, на кольцевом основании, со слегка приподнятым фестончатым бортом с золотой отводкой. Борты украшены рельефным орнаментом и тонкой росписью в виде симметрично расположенных цветущих растений. На зеркалах имеются цветочные композиции, составленные из изображений букета, бабочки и цветущей веточки. Обратная сторона тарелок оставлена гладкой и белой.

Роспись на тарелках называется «Streublumen» – «цветы в разброску» или, как её ещё называют, «немецкие цветы»: это изображения цветов, дополненные изображениями насекомых, как правило, бабочек. Данный декор появился в 1730-х годах на Королевской фарфоровой мануфактуре в Мейсене, его создателем считается художник-фарфорист Иоганн Георг Херолд. Во 2-й половине XVIII в. роспись «Streublumen» начали широко использовать и на других фарфоровых предприятиях. Изображения цветов художники по фарфору, как правило, копировали из таблиц ботанических справочников или с гравюр [3, с. 23], поэтому растения довольно реалистичны. «Streublumen» очень любили и на Королевской фарфоровой мануфактуре в Берлине, где этот вид росписи долгое время имел широкое распространение наряду с тематическими сценами в духе Франсуа Буше и Жана Антуана Ватто [2, с. 47].

Букеты, помещённые на зеркала тарелок, составляющих набор, строятся вокруг изображений бархатца (на тарелке № 1), дурмана (на тарелке № 2), жимолости каприфоль (на тарелке № 3), морозника (на тарелке № 4).

На оборотной стороне, на дне каждой тарелки имеются вдавленные в массу цифры и буквы и надглазурные пометки в виде цифр и букв. На тарелке № 1: в тесте – «У (перевернутая, с точкой) К 1», надглазурные пометки «50», «9/3», «В1». На та-

релке № 2: в тесте – «Y (перевернутая, с точками по бокам) К 1», надглазурные пометки «50», «9/3», «В1». На тарелке № 3: в тесте – «Y (плохо различимая, перевернутая, с точкой) К 1», надглазурные пометки «50», «9/3», «В1». На тарелке № 4: в тесте – «X 8 1», надглазурные пометки «51», «9/3», «Rü».

Подобные обозначения на фарфоровых изделиях обычно расшифровке не поддаются. Вдавленные в тесто цифры и буквы могут обозначать и номер партии, и мастера-формовщика, и дату обжига и др. Надглазурные знаки – номер декоративной росписи, художника и т. д. В данном случае рукописные буквы «В1» и «Rü», вероятнее всего, являются подписями художников, расписавших тарелки, а «9/3» – номер образца декоративной росписи.

Художественно-стилистические особенности тарелок, а также их маркировка, позволяют датировать их концом XIX – началом XX в.

Таким образом, и декоративная ваза-ароматница, и набор тарелок, происходящие из частных коллекций, относятся к достаточно позднему периоду деятельности берлинской Королевской фарфоровой мануфактуры – последним десятилетиям XIX – началу XX в.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / К.-Г. Клинебург [и др.]. – Прага : Артия, 1980. – 496 с.
2. Борок, В. Марки немецкого фарфора : справочник / В. Борок, Т. Дулькина. – М. : Аксамит-Информ, 1999. – 223 с.
3. Кверфельдт, Э. К. Фарфор. Краткий исторический очерк / Э. К. Кверфельдт. – Л. : Издание Государственного Эрмитажа, 1940. – 80 с.
4. Берлинская королевская фарфоровая мануфактура [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sov->

art.net.ru/spravochnik-antikvara/zavody/berlinskaya-korolevskaya-farforovaya-manufaktura. – Дата доступа: 10.09.2021.

5. Faÿ-Hallé, A., Mundt, B. La porcelain européenne au XIX<sup>e</sup> siècle / A. Faÿ-Hallé, B. Mundt. – Fribourg : Office du Livre, 1983. – 302.

#### РЕЗЮМЕ

Статья подготовлена по результатам проведённых автором исследований двух изделий Королевской фарфоровой мануфактуры в Берлине: декоративной вазы-ароматницы и набора из четырёх тарелок. Осуществлена их художественно-историческая атрибуция, подтверждена подлинность, уточнены датировки. В статье представлен краткий обзор деятельности Берлинской Королевской фарфоровой мануфактуры.

#### SUMMARY

The article is based on the results of the research carried out by the author on two products of the Royal Porcelain Manufactory in Berlin. This is an aroma vase and a set of four plates. Their artistic and historical attribution was carried out to the authors. The authenticity was also confirmed, the dates were specified. The article provides a brief historical overview of the activities of the Berlin Royal Porcelain Manufactory.

*Шатько Е. Г.*

#### **ФИКСАЦИЯ КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНОВ: СПОСОБЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗРАБОТКИ ЕДИНОГО МЕТОДА**

*Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка*

*(Поступила в редакцию 01.09.2021)*

Объектами исследования учёных-кампанологов являются колокола и колокольные звоны. Если в описании колокола как материального объекта достигнуто определённое методологическое единообразие, то в вопросе письменной фиксации колокольных звонов до сих пор ведётся поиск наиболее целесообразных форм и способов.

В настоящее время фиксация колокольных звонов осуществляется двумя способами: нотирование и звукозапись. Каждый из видов записи имеет свою цель и ценность. В XXI в. традиционный носитель информации – бумагу – всё чаще заменяет электронная техника, причём последняя дает возможность как слышать, так и видеть звонаря. В начале XXI в. стали появляться книги отечественных и зарубежных исследователей с приложением дисков с аудио- или видеозаписями их звучания. Так, в 2002 г. к 500-летию колокола *Tuba Dei* из польского города Торунь вышла книга «Тайны старых колоколов Торуня и Хелмна» [13] с приложением звучания кампана. В 2014 г. автором данной статьи была опубликована книга «Колокола и колокольные звоны православных храмов западных регионов Беларуси: история и современность» [10] с приложением первого в Беларуси официального DVD-диска с аудиозаписями традиционных звонов от аутентичных звонарей.

Однако электронные носители информации, дающие возможность насладиться звоном во всей его красе, не снимают необходимости письменной фиксации звонов. Только письменная нотация позволяет читать и воспроизводить звоны другими звонарями, осуществлять сравнение и другие аналитические операции. Тенденция к совершенствованию письменной фиксации звучания колоколов, характерная для кампанологии на современном этапе, вытекает из потребности сохранения аутентичного материала в памяти поколений.

Исследователями Германии, Польши, Литвы XIX – XX вв., опередившими русскоязычных исследователей по ряду проблемных сфер кампанологии, вопрос нотной фиксации долгое время не поднимался, поскольку в практике католической церкви на протяжении её истории не существовало столь больших и темброво многообразных наборов колоколов, как в

церкви православной. Так, в фундаментальном труде польского учёного Михаила Бренштейна «Очерк истории колоколотейного дела на территории Великого княжества Литовского» [12], изданном в 1924 г., исследователь не затрагивал тему нотной фиксации, к тому же она и не входила в число его задач.

Вопрос нотной фиксации колокольных звонов актуализировался именно в православной медиевистике, которой пришлось осмысливать расширение функций колокола в православном звоне от сигнальных до музыкальных. Богатство колокольных наборов православных храмов, развитие звонарского искусства, формирование в отдельных крупных церквях и монастырях уникальных традиций звона сделали возможным характеризовать колокольный звон как музыкальный феномен и, соответственно, затребовали поиска адекватных форм нотной фиксации его музыкального текста.

Цель статьи – предложить авторский вариант фиксации и нотации традиционных колокольных звонов Беларуси, изучив опыт фольклористов, священнослужителей, кампанологов XIX – начала XXI вв., на материале собственных экспедиций по записи колокольных звонов от аутентичных звонарей.

На протяжении XIX – XX вв. священнослужители и этнографы делали попытки записи звучания колоколов, но ни один из методов до настоящего времени не стал общепринятым. В деле нотной фиксации каждый учёный-кампанолог «изобретал» свой способ.

В колокольном звоне относительно точно фиксируется ритмическая партитура, сложнее – звуковысотная. Трудность фиксации объясняется тем, что каждый звук отдельного инструмента не всегда обладает тоновой определённой. Следовательно, 5-линейная нотная система не способна адекватно отразить звуковысотные характеристики звона. Все образцы



письменной фиксации мы бы разделили на 3 группы, разница между которыми определяется разницей целей, поставленных перед исследователями. Такими целями являются фиксации: 1) ритмической партитуры звона, пригодной для дальнейшего воспроизведения на других колокольных наборах; 2) партитуры звона в единстве её мелодико-фактурного и ритмического рисунка, передающая звон конкретного колокольного набора; 3) тембрового спектра отдельного колокола как уникального физико-акустического явления, имеющего художественную ценность.

Мы имеем несколько примеров нотации колокольных звонов начиная с XIX в., выполненных иеромонахом Иеронимом, ростовским протоиереем Аристархом Израилевым [3], фольклористом С. Г. Рыбаковым [7] и музыковедом С. В. Смоленским [8; 9].

Самый ранний рукописный пример звонов из известных на сегодняшний день, принадлежащий иеромонаху Иерониму, был обнаружен кампанологом А. Б. Никаноровым в Российской государственной библиотеке и опубликован в его работе «Колоколья с нотным станом» [5]. Запись представляет собой своеобразную партитуру: три пятилинейных нотных стана полукруглой формы без ключей с нотами и длительностями. Между станами нарисованы колокола, величина графического изображения колоколов соответствует их размеру и типу: «звонки», «переборные», «большой». В партитуре имеется указание на партию левой и правой руки звонаря, а под звуками средних колоколов указан текст из покаянного стиха: «Человече, вспомни страшный смертный час» (рисунок 1). Как писал А. С. Ярешко, «возможно, что данный стих служил ростовским звонарям своеобразной моделью для звона» [11, с. 155].

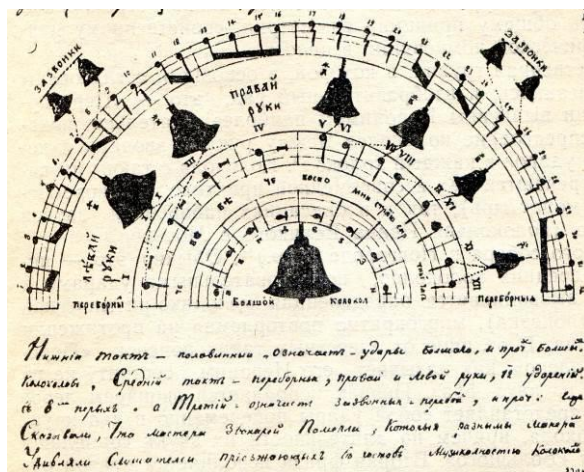


Рисунок 1.

Протоиерей Аристарх Израилев в конце XIX в. записывал колокольные звоны Ростова Великого на пятилинейном нотном стане. Его партитурная запись колокольной композиции даёт возможность осмыслить стилистику звона [3]. В сохранившихся записях С. Г. Рыбакова встречается ритмическая фиксация: выписан лишь ритм каждого колокола в общей партитуре с указанием партии левой и правой руки. После нотации автор, так же как иеромонах Иероним и протоиерей А. А. Израилев, для более точного понимания записи давал подробное словесное описание.

Московский звонарь XX в. К. К. Сараджев, прославившийся исключительными качествами слуха, оставил запись спектров 317 наиболее крупных колоколов московских церквей, монастырей и соборов [1]. При ударе языка колокола о его край возникает не один, а сразу несколько звуков-обертонов. Звуковой спектр каждого колокола индивидуален и «представляет собой особое сочетание обертонов, соотношение которых для каждого из них индивидуально» [6, с. 8]. Как правильно заметил священник Павел Радин, «у слушателя возникает некое субъективное представление о звучащем в данный момент комплексе звуков» [6, с. 9]. Таким образом, К. К. Сараджев в «Списке колоколен с достопримечательными колоколами

г. Москвы» записал не звоны как музыкальные тексты, а тембровые спектры колоколов как их физико-акустические характеристики: основные тоны с линейками до 25 обертонов. Уникальный анализ спектров К. К. Сараджев выполнял на слух.

Российский кампанолог А. Б. Никаноров в монографии «Колокола и колокольные звоны Псково-Печёрского монастыря» [4] записывал нотацию «на нитках» (для каждого колокола своя линия) и дополнительно составлял диаграмму и спектрограмму каждого колокола. Это интересная практика, цель которой – зафиксировать как музыкальные, так и физические характеристики колоколов и звонов.

В начале XXI в. участились попытки звуковысотной и ритмической фиксации звонов, связанные с необходимостью обучения колокольному звону во вновь открывающихся школах звонарей России. Они нашли свое отражение в учебниках П. В. Радина [6], А. Н. Гусевой [2]. П. В. Радин составил сборник партитур, в который вошли звоны православных монастырей и храмов городов России, а также созданные им концертные композиции для его малой звонницы, названные «Музыка тяжёлого металла». Автор применял ритмическую запись на «нитках», на каждой из которых записывался ритм одного колокола; использовал столько линеек, сколько колоколов звучало в звоне, при этом сгруппировал колокола по группам. Нововведением П. В. Радина стало размещение после каждой из нотаций паспорта колокольни – звукоряда представленного набора колоколов.

А. Н. Гусева в книге «Ритмические особенности православного звона» охарактеризовала 2 способа записи звонов, которым дала названия – нотная и условно-знаковая (или условно-звонарская) [2, с. 13, 28]. Саратовский исследователь А. С. Ярешко считал, что звучание каждого отдельного колоко-

ла необходимо фиксировать с помощью звукозаписывающей аппаратуры переносного или стационарного типа, далее переносить материал на компьютер (с помощью программы Sonic Foundry Sound Forge 6.0), производить анализ спектра частот всех звуков колоколов, составлять звуковую карту на нотном стане с указанием основного тона и системы обертонов больших колоколов. В результате к каждому звону прилагалась полная звуковая карта, без которой невозможна расшифровка музыкального текста. Излагалась запись в виде двух- или трёхстрочной партитуры. Таким образом, А. С. Ярешко продолжил направление К. К. Сараджева.

Кампанологические исследования автора данной статьи привели к выработке способа нотации, который позволил бы наиболее точно воспроизвести многоголосный звон и при этом не требовал бы задействования сложного технического оборудования. Во время полевых экспедиций 2003 – 2012 гг. нами было выполнено большое количество видеофиксаций звона из 230 храмов западных регионов Беларуси. Звучание колоколов и колокольных звонов фиксировалось на видеокамеру «Samsung». Далее проводился отбор, и в 2008 г. была предпринята специальная экспедиция в 20 храмов Минской, Брестской, Витебской и Гродненской областей для записи наиболее ценных в художественном отношении звонов на профессиональную аппаратуру.

В век цифровизации можно было бы и ограничиться этим. Однако вопрос последующего использования данных записей в научных либо практических целях и потребность в дальнейшем воспроизведении звона, особенно в условиях стремительно умирающих народных традиций, поставил перед автором задачу выполнения нотации. Существовал выбор: 1) нотация на одном нотном стане (штили в разные стороны); 2) нотация на не-

скольких «нитках»; 3) нотация на нескольких нотных станах. В результате остановились на первом способе, ибо его достоинством посчитали одновременную относительно точную фиксацию и звуковысотности, и ритмики звона.

Для нотации звонов использовался нотный стан с линейками от одной до пяти (в зависимости от количества колоколов). Перед каждой указывался основной тон колокола и октава (рисунок 2). Например, «с1», «gis2», «d1», «f2». В нескольких случаях мы затруднялись определить основной тон, тогда прописывали основной тон вместе с призвук: «g-as», «b-a». Нумерацию колоколов выставляли, начиная с нижнего до верхнего также рядом со строкой: 1.2.3.4.5. Над нотацией указывали темп. Чтобы показать в медленном погребальном звоне продолжительность звучания каждого колокола, вверху выставляли время в секундах. Нотация ритмической партитуры звона прописывалась длительностями штилями вверх – для правой руки, вниз – для левой руки и ноги. Скрипичный ключ не выставляли, так как данная партитура не фиксировала звуковысотные отношения между инструментами. Тактовые черты есть и применяются для удобства чтения записи. В случае многократного повторения ритмических фигур в такте цифрой указывали количество повторений.

♩=60

14

30

Нотация 5. Звон «Во вся».  
 Зап. от Савича Сергея Викторовича, 1991 г. р., звонаря храма Архангела Михаила д. Новоселки Кобринского района Брестской области

Рисунок 2.

Выработанный способ нотации соответствует нотации партии ударных инструментов без фиксированной высоты звучания в академической партитуре. Он наиболее применим для отечественных звонов. Спектро- и диаграмма также возможны, так как нами сделаны профессиональные звукозаписи.

Каждый исследователь-кампанолог, предложивший свой вариант фиксации звонов, считает его самым правильным. Любой из вариантов записи может иметь место в определённой ситуации, на определённой колокольне. Наш вариант видится наиболее оптимальным для поставленных в ходе исследования задач. С одной стороны, преследовалась цель зафиксировать исторически сложившиеся и сохранившиеся колокольные наборы в церквях западных регионов Беларуси, для чего мы устанавливали их основные тоны и фиксировали ритмическую партитуру (а также осуществляли аудиофиксацию). С другой стороны, предложенная нотация «на нитках» как бы призывает повторить записанный звон и на другом наборе, состоящем из такого же количества колоколов. В ходе исследования было многократно доказано, что богослужебные инструменты являются передвижными памятниками культуры, что колокола белорусских храмов снимались и перемещались, прятались и возвращались, приспособляясь для дальнейшего использования в других местах и других сочетаниях. Имеют место факты случайного совмещения наборов, утраты части набора и другие.

Таким образом, после обобщения имеющегося опыта российских исследователей нами был предложен свой авторский вариант записи колокольных звонов. Считаем, что линейная нотация с ритмическим рисунком, темповым указанием, ферматами наиболее подходит для записи традиционных колокольных звонов. Пользуясь такой нотацией, звон возможно будет повторить, даже если традиция в этой местности прервётся,

а видео-звукозапись исполнения поможет сохранить уникальное аутентичное звучание. Целью проделанной работы нам видится прежде всего сохранение и возобновление угасающих традиций звона в небольших приходах сельских храмов Беларуси.

В настоящий момент развития кампанологии не представляется возможным достигнуть полной унификации в деле письменной фиксации многообразия исторических и региональных форм колокольного звона. Вместе с тем, вполне уместно предложить способ унификации чтения и понимания функции таких записей. Варианты, записанные на 5-линейных станах, наиболее полно отражают звуковысотные характеристики конкретного набора и исполняются только на «своих» колокольныхях. Повторить их на другом наборе можно, однако относительно точным будет только ритм, по звуковысотному же рисунку и тембровым характеристикам это будет совершенно другое звучание. Такие фиксации, наряду с аудиозаписями, имеют своей целью отразить уникальность колоколов как памятников истории и культуры конкретного региона. Варианты, записанные на «нитках», являются материалом для чтения и воспроизведения на любых других наборах, то есть служат учебным и практическим целям звонарского ремесла. Варианты, дополненные различного рода физико-акустическими данными являются следствием научной работы в области кампанологии и имеют право на развитие и совершенствование в соответствии с развитием технической базы, а также поставленными их авторами целями и задачами.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Благовещенская, Л. Д. Звуковые спектры московских колоколов / Л. Д. Благовещенская // Памятники культуры. Новые открытия. – М., 1977. – С. 35 – 52.

2. Гусева, А. Н. Ритмические особенности православного звона : учебное пособие по курсу «Звонарское мастерство» / А. Н. Гусева. – М. : Колокольный центр, 2014. – 68 с.
3. Израилев, А. Ростовские колокола и звоны / А. Израилев. – СПб. : Тип. С. Добродеева, 1884. – 31 с.
4. Никаноров, А. Б. Колокола и колокольные звоны Псково-Печёрского монастыря / А. Б. Никаноров. – СПб. : Левша, 2000. – 190 с.
5. Никаноров, А. Б. Колокольная с нотным станом / А. Б. Никаноров // Колокола и колокольные звоны Ростова Великого. – Ярославль, 1995. – С. 5 – 17.
6. Радин, П. В. «Со своей колокольной» : сб. колокольных партитур / П. В. Радин. – СПб. : Политехника-сервис, 2013. – 114 с.
7. Рыбаков, С. Г. Церковный звон в России / С. Г. Рыбаков. – СПб. : Печ. Е. Евдокимова, 1896. – 69 с.
8. Смоленский, С. Красный звон / С. Смоленский // Татеевский сборник С. А. Рачинского. – СПб., 1899. – С. 257 – 259.
9. Смоленский, С. В. О колокольном звоне в России / С. В. Смоленский // Музыка колоколов : сб. исследований и материалов / Российский ин-т истории искусств ; отв. ред., сост. А. Б. Никаноров. – СПб., 1999. – Вып. 2. – С. 180 – 196.
10. Шатько, Е. Г. Колокола и колокольные звоны православных храмов западных регионов Беларуси: история и современность / Е. Г. Шатько. – Белосток : Ortdruk, 2014. – 294 с. + 1 диск DVD.
11. Ярешко, А. С. Русские колокольные звоны: история, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств / А. С. Ярешко. – Саратов : Саратовская гос. консерватория, 2005. – 283 с.
12. Brensztejn, M. Zarys dziejów ludwisarstwa na ziemiach b. Wielkiego Księstwa Litewskiego / M. Brensztejn. – Wilno : Księg. Stow. Nauczycielstwa Pol., 1924. – 226 s.
13. Tajemnice starych dzwonów Torunia i Chełmna : w 500-tą rocz. ulania wielkiego dzwonu Tuba Dei spisane / pr. zbior. pod red. T. Jaworskiego, M. Nasieniewskiego, K. Przegiętki. – Toruń : TNOiK, 2001. – 214 s.

## РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются варианты письменной фиксации колокольных звонов российских фольклористов, священнослужителей, кам-



панологов XIX – начала XXI в. Предложена и обоснована авторская методика как наиболее подходящая для записи исторически сохранившихся традиционных колокольных звонов Беларуси.

#### SUMMARY

The article discusses the options for the written recording of the bell ringing of Russian folklorists, clergy, campanologists of the XIX – early XXI centuries. As a result, the author proposes and justifies his methodology as the most suitable for recording the historically preserved traditional bell ringing of Belarus.

*Шындлер Э. Г.*

### **«ПЛАСТЫЧНЫ ФАЛЬКЛОР» І «ПЛАСТЫЧНЫ ФАЛЬКЛАРЫЗМ»: ПЫТАННІ ТЭРМІНАЛОГІІ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН*

*Беларусі*

*(Паступіў у рэдакцыю 14.09.2021)*

Многія тэрміналагічныя паняцці ў галіне народнага мастацтва да сённяшняга часу не атрымалі канчатковай распрацоўкі ў айчыннай навуцы, маюць неадназначную трактоўку ці розняцца аб'ёмам значэнняў, а таму застаюцца дыскусійнымі.

Задачамі артыкула з'яўляюцца, па-першае, абгрунтаванне мэтазгоднасці выкарыстання ў галіне народнага мастацтва тэрміна «фальклор» у шырокім значэнні – як матэрыяльнай і духоўнай спадчыны сялянскай культуры; па-другое, удакладненне аб'ёмаў паняццяў «пластычны фальклор» і «пластычны фалькларызм», якія пакуль не атрымалі належнага пашырэння ў навуковым тэрміналагічным ужытку.

Лічыцца, што ўзнікненнем тэрміна «фальклор» навука абавязана англійскаму археолагу Уільяму Джону Томсу, які ў 1846 г. у лісце да перыядычнага брытанскага выдання «The Atheneum» упершыню прапанаваў вызначэнне для народных

традыцый, звычайў і прымхаў. Ліст быў падпісаны псеўданімам Амброўз Мертон.

Гэта не азначае, што У. Томс быў першаадкрывальнікам невядомага да гэтага аб'екта даследавання ці заснавальнікам навуковай дысцыпліны. Гэта азначае, што зробленая У. Д. Томсам спроба – замяніць распаўсюджаны ў той час лацінскі тэрмін «Popular Antiquities» («народная старына»), якім пазначалі матэрыяльную старажытную спадчыну («traditional arts and crafts»), на англа-саксонскі «Folklore» з мэтай уключыць у межы тагачанага паняцця вусную славеснасць, абрады, звычаі, прымхі – аказалася вельмі паспяховай. Па сутнасці, У. Д. Томс пашыраў значэнне лацінскага тэрміна да меж усёй сукупнасці матэрыяльнай і духоўнай культуры сялянства [18, р. 440].

Пошукі тэрмінаў для абазначэння спадчыны сялянскай культуры ішлі паралельна ў розных краінах. У Італіі, Францыі, Іспаніі, Партугаліі доўгі час аддавалі перавагу тэрміну «народныя традыцыі». Утвораныя ў Германіі і Швецыі тэрміны «Volkskunde» і «Folkeminner», аналагічна англійскаму «Folklore», даслоўна азначалі «народная мудрасць, веда». Пазней з мэтай адмежавання простанароднай славеснасці ад літаратурнай да тэрміна пачалі дадаваць агаворку – веда, мудрасць, якія перадаюцца вусным шляхам. Менавіта гэтая агаворка стала пазней адным з довадаў для звужэння паняцця «фальклор» і трактавання яго значэння пераважна як вуснай славеснай творчасці. Хаця нават са згаданай агаворкай першапачатковы сэнс тэрміна не прадугледжвае толькі вусную славеснасць, бо веды, перададзеныя вусна, могуць датычыцца і практычнага вопыту – будаўніцтва дома ці пашыву адзення.

Нягледзячы на бытаванне розных дэфініцый у розных краінах, менавіта англійскі «Folklore» адносна хутка выціснуў

нацыянальныя варыянты вызначэнняў і набыў статус міжнароднага навуковага тэрміна.

З моманту ўзнікнення тэрміна «фальклор» яго трактоўка і аб'ём значэння пастаянна мяняліся як у Заходняй Еўропе, дзе ўзнікла паняцце, так і ва ўсім свеце, што было абумоўлена складанасцю самой з'явы, а таксама разнастайнасцю задач, якія ўзнікалі перад даследчыкамі [12, с. 303].

Уся сукупнасць прапанаваных меркаванняў і тлумачэнняў можа быць зведзена да дзвюх асноўных супрацьлеглых тэндэнцый: першая накіравана на пашырэнне значэння тэрміна «фальклор» дзеля захавання ў яго межах усіх з'яў духоўнай і матэрыяльнай культуры сялян; другая – звужэнне паняцця да простанароднай вуснапаэтычнай творчасці [10, с. 195]. Паміж крайнімі варыянтамі існуе шэраг трактаванняў тэрміна, што прывяло ў тым ліку да размытасці яго значэння і ў мастацтвазнаўстве.

У шырокім значэнні тэрмін выкарыстоўвалі англічанін Ш. Бён, французскія фалькларысты XX ст. П. Сентыў і А. Генэп, італьянскі даследчык Р. Карзо і іспанец А. Эспіноза [9, с. 59].

Вузкага значэння тэрміна прытрымліваліся англічанін Д. Гом, нямецкія фалькларысты А. Заур, Ё. Надлер, Р. Уотэрман, Ю. і К. Кроны, большасць савецкіх, расійскіх і беларускіх даследчыкаў: Ю. Сакалоў, М. Азадоўскі, М. Андрэеў, В. Гусеў, У. Проп [4, с. 90].

Французскі даследчык П. Куаро паспрабаваў размежаваць фальклорны і народны аспекты. Вучонаму належыць наступны пастулат: усё, што фальклорна – народна, але народнае не абавязкова фальклорна. Бельгійскі фалькларыст А. Марыню сфармуляваў яшчэ адну агаворку, спрабуючы размежаваць па-

няцці «фальклорны» і «традыцыйны»: фальклор – заўсёды традыцыйны, але не ўсе традыцыі фальклорныя.

У славянскіх краінах, у тым ліку і ў Расіі, тэрмін «фальклор» пачынае выкарыстоўвацца ў канцы XIX ст. А. Весялоўскім, М. Кавалеўскім, Я. Анічкавым. Вызначэнне фальклору ў «Российском гуманитарном энциклопедическом словаре» пацвярджае распаўсюджанасць ужывання тэрмінаў той час у шырокім значэнні: «Фальклор – тэрмін, які ўвайшоў ва ўжытак у канцы XIX ст. у еўрапейскай навуцы. Адна з традыцый, якая ўсталявалася ў Еўропе, фальклор і ў рускай навуцы таго часу трактаваўся шырока – як сукупнасць традыцыйных уяўленняў і выказванняў народа аб сваім унутраным і знешнім жыцці, замацаваных у вуснай традыцыі» [15, с. 507].

У пачатку XX ст. савецкія вучоныя па-ранейшаму разглядалі паняцце «фальклор» у яго шырокім значэнні. У 1920-я гады такога погляду прытрымліваўся Ю. Сакалоў, які лагічна прапаноўваў для вызначэння розных напрамкаў фальклору далучаць да тэрміна азначальныя эпітэты – мастацкі, славесны, юрыдычны, сацыяльны [9, с. 60]. Але ўжо ў 1930-я гады Ю. Сакалоў кардынальна мяняе свой пункт гледжання і разам з М. Андрэевым і М. Азадоўскім адстойвае пазіцыю па звужэнні значэння тэрміна. Вучоныя пачынаюць атаясамліваць фальклор з вуснай славеснай творчасцю і фактычна ператвараюць фалькларыстыку ў літаратуразнаўчую дысцыпліну. У той жа час шэраг вучоных: В. Жырмунскі, В. Фрэйдэнберг, М. Вінэр – па-ранейшаму схіляўся да вызначэння фальклору як сумы рэліктавых з’яў культур.

Савецкі і расійскі вучоны М. Каган канстатаваў, што ў 2-й палове XX ст. большасць савецкіх фалькларыстаў зводзіць паняцце «фальклор» да славеснай творчасці. Хаця сам даследчык схіляўся да трактоўкі тэрміна ў шырокім сэнсе як народнай твор-

часці [10, с. 194, 197] і адрозніваў апошняю ад мастацкай вытворчасці як чыстага мастацтва.

У 2-й палове XX ст. даследчыкіпа-ранейшаму прытрымліваліся розных падыходаў да вызначэння тэрміна «фальклор»: ад максімальна шырокага (як усяго комплексу народнай творчасці) да самага вузкага (як вуснай славеснасці) у залежнасці ад пастаўленых мэт, прыярытэтаў і поглядаў аўтараў. Як вынік, разнастайныя формулы вызначэння фальклору замацоўваліся і захоўваліся ў энцыклапедычных слоўніках. Так, «Encyclopedia Britannica» пазначае тэрмінам «фальклор» усе народныя віды мастацтва і рамёстваў – як матэрыяльную, так і духоўную культуру народа [18, р. 440].

У першым выданні «Большой советской энциклопедии» 1926 – 1947 гг. падаецца толькі згадка пра год узнікнення тэрміна і тое значэнне, якое ўкладаў у яго Д Томс [4, с. 90]. Другое выданне 1949 – 1958 гг. фактычна прыраўноўвала фальклор да народнай творчасці ў самым шырокім значэнні: «...фальклор – распаўсюджаная ў міжнароднай навуковай тэрміналогіі назва народнай творчасці» [3, с. 283]. Вызначэнне тэрміна «народная творчасць» у гэтым жа выданні трактуецца як «від творчай дзейнасці народа; мастацтва працоўнага народа, якое бытуе ў шырокіх народных масах; народная творчасць уключае ў сябе разнастайныя віды мастацкай дзейнасці народа – паэтычную творчасць, музыку, танец, тэатр, выяўленчае мастацтва і інш.» [2, с. 283]. У трэцім выданні энцыклапедыі 1969 – 1978 гг. фальклор і народная творчасць маюць адно значэнне: «...створаная народам і прысутная ў народных масах паэзія, музыка, тэатр, танец, архітэктура, выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва» [5, с. 271; 6, с. 516].

Энцыклапедыя «Культурология. XX век» дае даволі ўніверсальнае вызначэнне фальклору: «...у шырокім сэнсе – уся народная традыцыйная сялянская духоўная і часткова матэрыяльная

культура, і ў вузкім – вусная сялянская славесная мастацкая традыцыя». Пры гэтым выдзяляюцца чатыры асноўныя канцэпцыі, якія ахоплівае паняцце «фальклор»: сацыялагічная – фальклор як вусна перадаваемы прастанародны вопыт і веды; эстэтычная – фальклор як прастанародная мастацкая творчасць; філалагічная – фальклор як прастанародная вербальная традыцыя; тэарэтыка-камунікатыўная – фальклор як вусная традыцыя [12, с. 303].

«Большой энциклопедический словарь» трактуе фальклор як «розныя віды народнай творчасці і твораў народнага мастацтва, створаных у працэсе такой творчасці; да твораў фальклору адносяцца ўсе жанры вуснай паэтычнай творчасці, народныя танцы, жывапіс, скульптура, рамёствы» [8, с. 712]. Вузкае значэнне тэрміна прапануюць «Беларуская энцыклапедыя» ў 18 тамах [1, с. 418] і энцыклапедыя «Культура Беларусі» [11, с. 311], дзе фальклор вызначаецца як вусная народная і народная паэтычная творчасць.

Такім чынам, разнастайнасць меркаванняў адносна тэрміна «фальклор» дазваляе канстатаваць паўнапраўнасць ужывання катэгорыі ў шырокім значэнні. Тым больш што ў сучасным навуковым асяроддзі становяцца відавочнымі тэндэнцыі вяртання да шырокага вызначэння тэрміна і падкрэсліваецца неабходнасць і непазбежнасць вывучэння вуснай славеснасці ў комплексе з абрадавай, бытавой і сацыяльнай традыцыяй [15, с. 507]. Асабліва актуальным і мэтазгодным выкарыстанне паняцця ў шырокім значэнні ўяўляецца для галіны народнага мастацтва, аб'ектам даследавання якога выступае сялянская культура як цэласная з'ява, дзе ў кожным элеменце, як матэрыяльным, так і духоўным, прысутнічае ведычны народны складнік «Folklore» [8, с. 712], што закладваўся ў тэрмін пры яго з'яўленні.

Выкарыстанне тэрміна ў шырокім значэнні дае магчымасць відавога падзелу фальклору паводле розных крытэрыя. У адпа-

веднасці з марфалогіяй мастацтва М. Кагана, фальклор падзяляецца на мусічны і пластычны віды [10, с. 197, 198, 200]. Да мусічных форм творчасці М. Каган адносіў тья, якім уласцівы цялесныя сродкі увасаблення мастацкай задумы: гук, пластыка цела, мова мімікі і жэстаў. Такімі відамі з'яўляюцца вусная славесная, песенная, музычная, танцавальная творчасць. Да пластычнага фальклору даследчык адносіў дойлідства, скульптуру, жывапіс, графіку і прыкладныя віды мастацтва, для якіх характэрны знешнія, з пункту гледжання чалавека, прыродныя сродкі мастацкага асваення рэчаіснасці.

Пластычны фальклор, такім чынам, азначае віды мастацкай дзейнасці, што прадугледжваюць апрацоўку розных відаў прыроднай сыравіны: жывёльнага (рог, косць, скура, воўна), мінеральнага (гліна, камень), расліннага (валакністыя і збожжавыя расліны – ячмень, пшаніца, чарот, балотныя травы, лён, каноплі) паходжання; драўніны (лаза, дуб, бяроза, яліна, сасна, вольха і інш.); металу (медзь, цына, бронза, жалеза).

Такім чынам, тэрмін «пластычны фальклор» можа паўнаватасна ўжывацца як сінонім паняцця «народныя рамёствы», пры гэтым больш дакладна выяўляючы адсыл менавіта да сялянскай культуры, а не ў цэлым да народнай.

Недастатковая распрацаванасць тэрміна «фалькларызм» як яшчэ аднаго вызначальнага паняцця ў кантэксце акрэсленай у артыкуле праблематыкі, з аднаго боку, накладвае пэўныя абмежаванні ў яго прымяненні, з другога – як і ў выпадку з фальклорам, абавязвае аўтара артыкула зрабіць пасільны ўклад у распрацоўку згаданай катэгорыі.

Тэрмін «фалькларызм» быў уведзены заснавальнікам французскай фалькларыстыкі П. Себіё ў канцы XIX ст. [18]. Пад фалькларызмам у той час даследчык разумеў неакадэмічнае вывучэнне ці выкананне фальклору [14, с. 252]. На працягу XX ст. тэрмін

шматразова пераасэнсоўваўся вучонымі, а яго змест відазмяняўся і ўдакладняўся.

У Расіі цікавасць да працэсаў фалькларызму з боку даследчыкаў з'явілася фактычна ў той жа перыяд, што і ў Еўропе – у канцы XIX ст. Першым у сваіх работах да згаданай праблемы звярнуўся А. Весялоўскі. Яго літаратурная спецыялізацыя ў значнай ступені паўплывала на традыцыі інтэрпрэтацыі паняцця «фалькларызм» у XX ст. Доўгі час у расійскай і савецкай навуцы пад фалькларызмам разумелі вывучэнне пытанняў узаемаўплыву вуснай паэзіі і мастацкай літаратуры, што цалкам укладвалася ў рамкі распаўсюджанага ў той час успрымання фальклору як часткі славеснага мастацтва, а фалькларыстыкі як часткі літаратуразнаўства.

Тэрмін «фалькларызм» становіцца прадметам сістэмнага вывучэння ў 1962 г. дзякуючы нямецкаму этнолагу Г. Мозэру, які на фоне нацыянальнага адраджэння нямецкіх правінцый увёў паняцце ў навуковы ўжытак, абазначыўшы яго як форму другаснай адаптацыі фальклору ў сучасных умовах – «*Vermittlung und Verführung von Volkskultur aus zweiter Hand*» [16, с. 52], што літаральна перакладаецца як «перадача фальклору з другіх рук». Артыкулы Г. Мозэра сталі своеасаблівым імпульсам для развіцця дыскусіі па праблемах фалькларызму і замацавання тэрміна ў навуковым асяроддзі.

Г. Мозэр вылучыў некалькі форм фалькларызму: перанос элементаў фальклору з натуральнага бытавання ў чужароднае асяроддзе; імітацыя народных матываў прадстаўнікамі іншых сацыяльных класаў і груп; творчасць на фальклорнай аснове за межамі фальклорнай традыцыі. Фалькларызм праяўляецца, па меркаванні даследчыка, тады, калі ў грамадстве ўзнікаюць аб'ектыўныя перашкоды развіцця фальклору ў натуральным



асяродзі. У такіх умовах фалькларызм становіцца своеасаблівай формай ратавання фальклору.

Сярод даследчыкаў, якія праявілі цікавасць да праблем фальклору і фалькларызму, адзначым Х. Дайкера, Р. М. Дорсана, Р. Рэдфільда, С. Гарэлава, Т. Якімава, І. Савушкіна.

Амерыканскі даследчык М. Фостэр разглядае фальклор і фалькларызм як аўтаномныя катэгорыі, якія, аднак, уяўляюць сабой своеасаблівы кантынуум. А таму даследчыка цікавіць момант пераходу фальклору ў фалькларызм і прычыны такога пераходу [14, с. 256].

У пасляваенны час тэрмін «фалькларызм» у савецкай навуцы набывае больш шырокі змест і ўжо не тычыцца выключна філалагічнай сферы. Яго пачынаюць ужываць для абазначэння другасных форм бытавання традыцыйнага мастацтва, такіх як узнаўленне фальклору на сцэне, у мастацкай самадзейнасці, на фальклорных фестывалях і святах. Тым самым адбываецца збліжэнне паняцця «фалькларызм» з заходнееўрапейскімі ўяўленнямі.

У 70-я гады ХХ ст. у кантэксте праблем фальклору і фалькларызму праводзіліся даследаванні В. Гусева.

Постсавецкая гістарыяграфія даследаванняў па пытаннях фалькларызму не адрозніваецца багаццем і разнастайнасцю матэрыялаў. Паняцце «фалькларызм» да гэтага часу не атрымала шырокага распаўсюджвання ў навуковых колах. Калі тэрмін і выкарыстоўваюць, то часцей у дачыненні да мусічных відаў мастацтва – літаратурнага, музычнага, танцавальнага. Хаця ў апошнія дзесяцігоддзі ўсё часцей з'яўляюцца працы, прадметам даследавання якіх становіцца пластычны фалькларызм.

У энцыклапедычных і прафесійных слоўніках тэрмін «фалькларызм» сустракаецца таксама нячаста. Адсутнічае сістэмная тэарэтычная база паняцця, метадалогія яго аналізу толькі пачынае

распрацоўвацца. Пытанні нераспрацаванасці катэгорыі фалькларызму на постсавецкай прасторы ўздымае расійская даследчыца П. Курынскіх[13, с. 79 – 81].

Расійскі даследчык К. Чыстоў грунтоўна асвятляў праблематыку фальклору і фалькларызму ў шэрагу выданняў, у прыватнасці, у працы «Народные традиции и фольклор: очерки теории» [16]. Аб’ём значэння, які ўкладаў навуковец у паняцці «фальклор» і «фалькларызм», уключае духоўную, а таксама матэрыяльную культуру народа. Для ўзнікнення фалькларызму неабходна, каб носьбіты фальклору адарваліся ад архаічнай побытавай традыцыі, а потым зноў ацанілі яе з храналагічнай, культурнай ці сацыяльнай дыстанцыі.

Пад фалькларызмам К. Чыстоў разумеў другасныя формы фальклору, да якіх, у тым ліку, адносіў вырабы сучаснага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва: сувеніры па матывах традыцыйнага народнага мастацтва, сучасныя творы народнай творчасці, вырабы з традыцыйным арнамантам.

Такім чынам, у адрозненне ад мусічнага фалькларызму, пластычны фалькларызм застаецца паняццем не настолькі распрацаваным, пра што сведчыць нязначная колькасць навуковых работ, прысвечаных дадзенай з’яве. Тым не менш, пластычны фалькларызм выступае адным з вектараў развіцця сучаснай традыцыйнай культуры і важнай навуковай катэгорыяй у галіне народнага мастацтва, а таму патрабуе належнага тэрміналагічнага фіксавання. Можна прагназаваць, што айчынная навука будзе збліжаецца ў вызначэнні фалькларызму з дэфініцыямі, прынятымі ў сучаснай міжнароднай навуковай практыцы, і прымяняць тэрмін «фалькларызм» да ўсё больш шырокага кола з’яў, аб’яднаных агульнай прыкметай – функцыянаваннем традыцыйных элементаў народнага мастацтва ў межах сучасных мадэрнізаваных бытавых, абрадавых і эстэтычных сістэм.

## ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1996 – 2004. – Т. 16. Трыпалі – Хвіліна. – 2003. – 575 с.
2. Большая советская энциклопедия : в 51 т. / гл. ред. С. И. Вавилов – 2-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1949 – 1958. – Т. 29. Н – Николаев. – 1954. – 632 с.
3. Большая советская энциклопедия : в 51 т. / гл. ред. С. И. Вавилов. – 2-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1949 – 1958. – Т. 45. Фидер – Фурьеризм. – 1956. – 672 с.
4. Большая советская энциклопедия : в 65 т. / гл. ред. О.Ю. Шмидт. – М. : Советская энциклопедия, 1926 – 1944. – Т.58. Флора – Франция. – 1936. – 800 стб.
5. Большая советская энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1969 – 1978. – Т. 17. Моршин – Никши. – 1974. – 616 с.
6. Большая советская энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1969 – 1978. – Т. 27. Ульяновск – Франкфорт. – 1977. – 622 с.
7. Большая энциклопедия : в 62 т. / гл. ред. С. А. Кондратов. – М. : Терра, 2006. – Т. 55. Флемальский мастер – Табермас. – 591 с.
8. Большой этнологический словарь / В.И. Жуков, Г. Т. Тавадов. – М : РГСУ ; Омега-Л, 2010. – 924 с.
9. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 319 с.
10. Каган, М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
11. Культура Беларусі : энцыклапедыя : у 6 т. / У. У. Андрыевіч. – Мінск : БелЭн, 2015. – Т. 6 – 488 с.
12. Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. Я. Левит. – СПб. : Университетская книга, 1998. – Т. 2. М. – Я. – 446 с.
13. Куринских, П. А. Методологические подходы в исследовании фольклоризма в зарубежной и отечественной историографии /

П. А. Куринских // Вестник Томского государственного университета. – 2016. – № 403. – С. 79 – 81.

14. Куринских, П. А. Проблемы фольклоризма в зарубежной историографии / П. А. Куринских // Научный диалог. – 2016. – № 2. – С. 250 – 260.

15. Российский гуманитарный энциклопедический словарь : в 3 т. / С. А. Аверина [и др.]. – М. : ВЛАДОС ; СПб. : Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2002. – Т. 3. П – Я. – 702 с.

16. Чистов, К. В. Народные традиции фольклор / К. В. Чистов. – Л. : Наука. Ленинградское отд-е, 1986. – 304 с.

17. The New Encyclopedia Britannica / ed. by J. E. Safra. I. Yeshua. – 15th ed. – Vol. 4. – Chicago, London : Encyclopedia Britannica, Inc., 2002. – 980. p.

18. Encyclopaedia Britannica, a new Survey of Universal Knowledge Chicago, London : Encyclopedia Britannica, 1962. – 14th ed. – Vol. 9. – 1260 p.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена обоснованию целесообразности использования в области народного искусства терминов «пластический фольклор» и «пластический фольклоризм», которые пока не получили широкого распространения в научном терминологическом обороте.

#### SUMMARY

The article is devoted to the substantiation of the expediency of using the terms «plastic folklore» and «plastic folklore» in the field of folk art, which have not yet been widely used in scientific terminology.

## ПРАВИЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. Змест артыкула павінен адпавядаць адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; фалькларыстыка; этналогія.

2. Артыкул на **беларускай або рускай** мове падаецца на электронным носьбіце і ў надрукаваным выглядзе праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышыняй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word (памеры палёў: верхняе і ніжняе – 2 см, левае – 3 см, правае – 1,5 см). **Аб'ём артыкула (разам з рэзюмэ, спісам літаратуры і ілюстрацыямі) не павінен перавышаць 10 старонак.**

3. У артыкуле **неабходна** наяўнасць рэзюмэ на рускай і англійскай мове.

4. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

5. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF (не больш за 5 ілюстрацый).

6. Выкарыстанне зносак у тэксце **не дапускаецца**. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15], дзе 1 – нумар крыніцы ў спісе літаратуры, 15 – нумар старонкі). **Не дапускаецца** ўключачь у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

7. За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

8. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

9. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

**Пры невыкананні ўказаных патрабаванняў матэрыялы да публікацыі не прымаюцца.**

**Рэдкалегія пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.**

Навуковае выданне

**ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,  
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ  
ВЫПУСК 31**

Тэхнічны рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 18.02.2022 Фармат 60x84 <sup>1/16</sup> Папера афсетная  
Друк лічбавы Ум.-др.арк 34,8 Ул.-выд.арк. 35,3 Наклад 90 экз. Заказ 4418  
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2

Тэл. 8 029 684 18 66 e-mail: [pravo-v@tut.by](mailto:pravo-v@tut.by)

Надрукавана на выдавецкай сістэме Gestetner  
ў ВТАА «Права і эканоміка» Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ,  
выдадзенае Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.  
у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185